

Philipp Veit

Martin Spahn

Liebhaber-Ausgaben

Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

LI

Philipp Veit

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1901

Philipp Veit

Von

M. Spahn

Mit 92 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1901

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einem reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Inhaltsübersicht.



Abb. 1. Philipp Veit. Kreidezeichnung von L'Allemand.

Philipp Veit.

I.

Philipp Veit wurde in Berlin am 13. Februar 1793 geboren. Er wuchs unter Familienverhältnissen und in einer Umgebung heran, die der Erziehung eines Kindes gefährlich sind.

Das gesellschaftliche Leben der Hauptstadt Preußens hatte sich gegen Schluß des achtzehnten Jahrhunderts noch wenig entwickelt. Es war den Hohenzollern zwar gelungen, dem preußischen Wesen zu Einfluß auf die geistige Verfassung Westeuropas zu verhelfen; aber sie gewannen nicht zugleich größere Kreise ihrer eigenen Bevölkerung für ihre geistigen Bestrebungen. Nur in einem einzigen Bürgerhause Berlins entspann sich um die Mitte des Jahrhunderts ein geselliger Verkehr, der in der Geschichte des deutschen Geisteslebens vermerkt zu werden verdient: in dem Hause Moses Mendelssohns, eines armen, von Halle her eingewanderten Juden, der es nie zu mäcenatischem Reichtum gebracht hat, aber einem Lessing mehr als ein Mäcen — ein in Wahrheit berufener Mitarbeiter wurde. Sein Beispiel jedoch blieb vereinzelt.

Und doch hatte schon König Friedrich I., sogleich nach der Begründung der politischen Vormachtstellung Preußens durch seinen Vater, Geistesgrößen wie Leibniz und Schlüter an sich gezogen. Als darauf der Staat durch Friedrich Wilhelm I. auch im Innern ausgebaut worden war, hatte in Friedrich II. der Mann den preußischen Thron bestiegen, der seinen Zeitgenossen als Verkörperung des Ideals der Aufklärung, jener das achtzehnte Jahrhundert beherrschenden Geistesrichtung, galt. In ihrer Spätzeit nahm die Aufklärung überhaupt preußisches Gepräge an. Von Preußen kam ihr die praktische Nüchternheit, die prüdmoralische, ein wenig heuchlerische Ehrbarkeit, der zähe, aber des Schwunges entbehrende Fleiß und die seichte Beschränkung auf das alltägliche Leben, durch die man doch nicht auf den Glauben an Gott und Unsterblichkeit zu verzichten gewillt war. Dorther kam der Aufklärung aber auch das ihr bis dahin so fremde Gefühl für geschichtliche Entwickelung, für Tradition, nationale und soziale Pflichten. Und unter dessen Antrieb geschah es, daß dieselben drei Männer, in denen der Geist des achtzehnten Jahrhunderts innerhalb Deutschlands sich am vollkommensten entfaltete — daß Friedrich II., Kant und Lessing schon den Sturz der Aufklärung wieder vorbereiteten. Der eine durch den begeisternden Nachhall, den seine Heldenkämpfe in der Brust der Nation weckten, die beiden andern durch ihre philosophische und kritische Thätigkeit. Alle drei gehörten Preußen an: Kant und Friedrich II. ganz und Lessing während wichtiger Jahre seines Lebens. Und als ihre Zeit zu Ende ging, schien Preußen vorerst auch berufen, die Vorkämpfer der die Aufklärung ablösenden Weltanschauung, der Romantik zu sammeln. 1795 kehrte Tieck nach Berlin zurück. Er begegnete dort Bernhardi und Schleiermacher. 1797



Abb. 2. Dorothea Veit geb. Mendelssohn i. J. 1798. Pastellporträt im Besitze der Geschwister Settegast zu Mainz.

folgte Friedrich Schlegel. Als dann noch dessen Bruder August Wilhelm im Mai 1798 herüber kam, ward jener Freundschaftsbund geschlossen, aus dem die romantische Schule erwuchs.

Indessen Berlin bot den jungen Männern nicht die erwartete Lebensfülle. Der Hof König Friedrich Wilhelms II. bezeigte ihnen kein Verständnis. Und es gab keine Berliner Gesellschaft, die sie hätte erziehen und aufwärts weisen und die selbst die Trägerin der allmählich sich klärenden Ideale der Romantik hätte werden können. Wieder war es nur ein kleiner Kreis, der Teilnahme bewies. Er war regsam und begütert, jedoch von lockeren Sitten. Drei begabte jüdische Frauen hielten ihn zusammen: Henriette Herz, Rahel Levin und Dorothea Veit.

Dorothea Veit war die Tochter Moses Mendelssohns. Sie hatte früh all die vielseitigen Anregungen auf sich einwirken lassen, die ihr von ihm und seinen Gästen zuströmten. Von ihren Geschwistern stand sie dem Vater in der geistigen Veranlagung am nächsten, und niemand hat in Berlin früher als sie Goethe gewürdigt. Dann war sie fünfzehnjährig mit dem Bankier Simon Veit verheiratet worden. Veit war ein guter und ehrenhafter Mann, an Geist ihr aber unterlegen und zu alt für sie. Sie wurde nicht glücklich mit ihm. Jedoch der Austausch mit ihren Freundinnen, vorzüglich mit der zeitlebens von ihr verehrten Rahel, und gesellschaftlicher Umgang mit den litterarisch gebildeten Männern Berlins halfen ihr über das Ungenügende ihres häuslichen Lebens hinweg. Von den vier Kindern, die sie ihrem Manne gebar, blieben zwei am Leben: Jonas und jener Philipp, der den väterlichen Namen verewigen sollte. Die Dazwischenkunft der Kinder mag durch einige Jahre sogar versöhnend unter den Gatten gewirkt haben. Als dann jedoch 1796 und 1797 die Romantiker in Dorotheas Lebenskreis eintraten, war es um ihren Frieden an der Seite Veits geschehen. Sie stand damals in der Mitte der Dreißig. Ihr Frauenwesen hatte die Zeit seiner vollen Reife erreicht. Gebieterisch regte sich in ihr die vom Vater ererbte Anteilnahme an allem seelischen Ringen und Streben; aber auch ihre Sehnsucht, selbst verstanden zu werden, so lange zurückgehalten, heischte endlich Erfüllung.

Dorothea fiel nicht durch schöne Erscheinung auf (Abb. 2). Sie war von mittlerer Größe, ihre Gestalt eher klein. Die Gesichtszüge waren unregelmäßig, der Mund zu breit. Aber sie hatte ein paar herrliche Augen. Ihrem Geiste fehlte das Blendende, das Rahel eigen war. An Tiefe jedoch und ernster Wahrhaftigkeit, an ursprünglicher Begabung wie in empfindungsfeiner Frauenart kam ihr keine der anderen gleich. Keine auch in der Fähigkeit selbstloser Hingabe und an sittlichem Halt. Wohl konnte sie unter ihren strahlenderen Ge-

fährtinnen eine Zeit lang von jungen Männern übersehen werden. Sie ward es damals thatsächlich. Aber bald suchten Schleiermacher und Tieck ihre Freundschaft, und Friedrich Schlegel warb um ihre Liebe.

Friedrich Schlegel war von seinen Genossen derjenige, der sich als Mensch nächst Schleiermacher später am meisten bewährte. Auch er scheint eine Weile Rahel gehuldigt zu haben und von ihr begünstigt worden zu sein. Noch gab er sich ganz als genialischen „Götterbuben", noch jagte er heißen, fliegenden Atems wildem Lebensgenusse nach. Aber es war doch wieder eine erste, starke Regung des tiefen Grundzuges seiner Natur zum Guten, daß er den Wert der sieben Jahre älteren Dorothea erkannte und sich ihr anschloß. Beim Aufflammen ihrer Leidenschaft für einander schien es freilich eine Weile, als würden sie beide darin verderben. Veits hochherzige Einwilligung jedoch in Dorotheas Scheidung von ihm ebnete ihnen den Weg zu geordnetem Leben.

Vielleicht opferte Dorothea zu viel, als sie sich mit Schlegel verband. Sie hat auf die Befriedigung fast aller besonderen Bedürfnisse ihres inneren Lebens und auf die eigentümliche Entwickelung ihrer Geistesgaben fortan verzichtet, um mit all ihren Kräften den Geliebten zu stützen und zu fördern. Sonst würde sie heute wahrscheinlich in sich fertiger und bedeutender in unserer Erinnerung leben. Aber man darf sie nicht allein messen nach dem, was sie selbst geworden ist, sondern mehr noch nach dem, was sie aus Schlegel machte. Es war nicht leicht, mit diesem Manne von mehr als gewöhnlicher Selbstsucht und launenhafter Stimmung zu leben, so liebevoll und treu er im Innersten seines Herzens auch gesinnt sein mochte. Dennoch harrte sie dreißig Jahre, bis zu seinem Tode, bei ihm aus, geduldig in den vielen trüben Tagen, und in den wenigen günstigen Stunden immer bereit und geschickt, ihn zu verstehen und zu leiten. Ihre Nähe brachte ihn allmählich dahin, sich mit seinen Anschauungen und seiner Lebensführung in die Schranken der Gesellschaft und des Christentums zu fügen. Ihre Offenheit überwand seinen Hang zur Selbsttäuschung. Ihr männlich starker, kerngesunder Verstand zwang auch ihn zu klarem Urteil und festen Entschlüssen. Sie hat ihn ruhig und mäßig leben gelehrt. Immer hat sie hinter ihm gestanden, ihn angespornt und empor gewiesen. Ihr strebender Geist, der alle litterarische Spielerei haßte und nach wertschaffendem Thun verlangte, riß auch ihn zu ernster Arbeit mit sich fort. Auf ihren Zuspruch hin hat er immer wieder seine Abneigung gegen alle nicht bloß innerlich produzierende Thätigkeit bekämpft. So ist



Abb. 3. Friedrich Schlegel. Bleistift-Zeichnung, mit Rötel gehöht. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

es mehr Dorotheas Ruhm als der seine, daß er trotz der zerrüttenden Wirkung seiner Jugendtollheit noch Unvergängliches, obwohl nichts Abschließendes mehr hervorbrachte und sein Genius reiche Frucht getragen hat. Dabei war sie aber immer so von Herzen heiter, so natürlich bescheiden und ohne Gedanken an sich, daß er niemals recht gewahrte, wieviel sie ihm opferte. Oft mag er mit inbrünstiger Dankbarkeit ihre milde Frauenhand gehalten haben, die ihn so entschieden führte. Aber sicher hat er nie in ihrer Frauenseele gelesen, was sie durch ihn und um seinetwillen litt. —

Die Gattin Friedrich Schlegels war zugleich die Mutter Philipp Veits. Dorothea bedeutet im Leben des Sohnes fast ebensoviel als in dem ihres Mannes. Nach ihrem Tode ist Philipp nur vereinzelt noch Größeres gelungen. Man kennt ihn und Schlegel nicht, wenn man nichts von Dorothea weiß.

* * *

Im Herbst 1799 folgte Dorothea Friedrich nach Jena. Dort bekleidete August Wilhelm Schlegel eine Professur, und die meisten Romantiker siedelten damals zu ihm über; um Schleiermacher in Berlin ward es einsam. Auch der Philosoph Schelling, der rationalistische Theologe Paulus und der Physiker Ritter verkehrten mit den Dichtern. Novalis wohnte in der Nähe. Eine geistig ausgezeichnetere Gesellschaft ist selten in Deutschland beisammen gewesen. Noch seltener wohl ein Verein gebildeter deutscher Männer und Frauen, der durch Jahre derart gegen die sittliche Ordnung der Kulturwelt frevelte und den Sinnen und rohem Individualismus gleich unbekümmert huldigte.

Dorothea gesundete hier gerade inmitten der Entartung der anderen. Das verdankte sie außer der Güte des eigenen Wesens zumeist dem Zusammensein mit ihrem Lieblingssohne Philipp. Er hatte sie nach der Scheidung begleiten dürfen, während Jonas bei dem Vater blieb.

Philipp, 1793 zur Welt gekommen, trat eben in den Monaten ihres Umzugs nach Jena in das Alter, in dem sich Kinder



Abb. 4. Bleistiftzeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.



Abb. 5. Zacharias Werner (?). Mutmaßlich gezeichnet 1815 zu Wien. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

geistig rasch entwickeln. Er war ein frühreifer Junge mit immer wachen Sinnen, und wohl nur die Schüchternheit und Eingezogenheit, die ihm auch später eigen blieb, bewahrte ihn davor, Dinge zu sehen und zu hören, die kein Kindesgemüt ohne dauernde Trübung erfahren kann. Schon in Briefen des Achtjährigen zeigt sich die Anlage, das Charakteristische eines Menschen festzuhalten. Und der Elf- oder Zwölfjährige hat einmal auf dem Schulweg ein Weib mit einem kranken Kinde auf dem Arm absichtlich ins Auge gefaßt, um zu beobachten, mit welchem Recht die Eltern behaupteten, daß die Eindrücke der Kindheit blieben, die späteren verblaßten. Philipp war schwächlich und litt an der Brust. Doch war er ein hübscher Junge. Dorothea schrieb ihm noch 1822, daß er „ein höchst zierliches, reinliches, höfliches und verschämtes Kind" gewesen sei; und in der Antikensammlung des Kapitols ließ sie sich mit mütterlichem Stolze durch den bogenspannenden Amor an ihn erinnern. Bekannten wie Eltern war er lieb durch sein — zuweilen bis zur Ausgelassenheit — drolliges Wesen. Das war wohl die Ursache, daß seine Mutter ihn gern als Polichinell verkleidete. Leider gab es in Jena als Spielgefährten für ihn nur die kleine Sophie Paulus. Inmitten der Erwachsenen aber ward er altklug. Freilich äußerte sich das in einer possierlichen und naiven Weise, die ihm nicht den Reiz der Kindlichkeit nahm. Sie hatten alle ihre Freude an ihm, wenn er August Wilhelms Satire „Kotzebues Rettung" auf dem Marktplatz mit den jenaischen Straßenbuben in seiner Art aufführte oder Wilhelm Meisters erwähnte als eines alten Gelehrten und ihn als solchen mit Cervantes zusammen nannte. Auch die Lust am Versemachen regte sich früh in ihm; bereits in der Zueignung ihres „Florentin" an den Geliebten konnte seine Mutter darüber scherzen, daß Friedrich ihre Dichtkunst mit der ihres Kindes verglichen habe in der poetischen Kraft des Einsatzes und dem matten Ausklang.

1799 jubelte Dorothea in einem Briefe an Rahel: „Kinder sind etwas Himmlisches!" Mit ihrem eigenen Dasein unzufrieden und in steigendem Mißbehagen an ihrer Umgebung, fand sie Ablenkung und Anregung in dem Werden ihres Philipp. Vielleicht war ihre Erziehung nicht streng genug für das ziemlich launische, zu allerlei Eigenheiten neigende Kind; aber an Mühe und Ernst ließ sie es nicht fehlen. Im Nachsinnen darüber, was aus ihm werden sollte, mag ihr zuerst das ganze moralische und geistige Elend der nach außen so schillernd prächtigen Gesellschaft bewußt geworden sein, in die Friedrich und sie geraten waren. Bitter fühlte sie die Leere ihres Innern. Ihr Leben war ohne Zweck, solange Schlegel nichts Rechtes schuf. Ihre Frauenehre blieb zertreten, solange kein kirchliches Band ihr Zusammenwohnen heiligte. Ein Verlangen nach Religion stieg in ihr auf, es war ihr zu Mute, als

sollte sie katholisch werden. Und Verzweiflung wollte sie überkommen, so oft sie die Talente ihres Gatten und eines Schleiermacher sich im Zeitungsgezänke vergeuden sah. Da wünschte sie den Männern wohl, daß sie einmal „Gut und Blut“ für eine große Sache einsetzen müßten wie „Götz von Berlichingen oder Luther“. Und im Unmut über das kraftauszehrende Unwesen deutscher Kleinstaaterei entrang sich ihr die Klage: gäbe uns das Schicksal einen Staat, so würde Friedrich gewiß auch noch Bürger.

* * *

1802 ward Dorotheas Verlangen nach einem thätigen Leben und nach Entfernung ihres Gatten und Kindes aus dem Schmutze Jenas erfüllt. Friedrich, schon seit 1800 mit den anderen uneins, wandte sich mit ihr und Philipp nach Paris. Dort machte er seine Einschnitt bildenden Sanskritstudien. Zugleich lenkte er in seiner Zeitschrift „Europa“ die Aufmerksamkeit auf die vorraffaelitische Kunst und die Kunst des Mittelalters. Was er darüber sagte, hat die künstlerischen und kunstgeschichtlichen Anschauungen in Deutschland, auch die seines Stiefsohnes, lange bestimmt und wirkt stellenweise noch zur Stunde nach. Seine Frau unterstützte ihn durch die feurigste Anteilnahme. Sie hatten sich mit mehreren deutschen Bekannten ein ruhiges und abseits



Abb. 6. Entwurf zur Madonna della Pace.
Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

im Grünen gelegenes Haus gemietet. Nach der Unrast des jenaischen Treibens that ihnen das stille und traute Familienleben doppelt wohl, ein Leben, für dessen reiche Ausgestaltung Friedrich wie Dorothea unvergleichlich befähigt waren. Sulpiz Boisserée hat diese Tage, in denen er ihr Tischgenosse war, mit Rührung geschildert. Dorotheas Liebenswürdigkeit und hausfrauliche Anmut sowie ihre musikalische Begabung, Schlegels Jahr früher Chateaubriands Génie du christianisme ausgegangen war, begann Friedrich Schlegel, der kühnste Vorkämpfer romantisch ungebundener Lebensauffassung, der Chorführer der deutschen Jugend, sich dem positiven Christentum zuzuwenden. Es war eine erste moralische Folgerung aus seinem Gesinnungswechsel, daß er sich nun mit Dorothea trauen ließ.

Das ruhige, innige und doch anregende



Abb. 7. Bleistift-Zeichnung: „Heilige Drei Könige".
Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

gedankenvolle und gedankenzündende Art belebten die kleine Tischrunde, die sich regelmäßig zusammenfand. Man genoß Paris in der förderlichsten Weise. Und während in Napoleon der Mann eben zur Höhe stieg, der Europas Gesellschaft atomisieren und in eine materialistische Richtung drängen sollte, reifte im Schoße dieser bescheidenen deutschen Kolonie in der französischen Hauptstadt die Überzeugung, daß nur die Religion die Gesellschaft wieder aufbauen könne. An derselben Stätte, von der ein Leben der Eltern seit der Abreise von Jena verfehlte auch auf Philipp seine Wirkung nicht. Er wurde gesünder. Sein Wesen beruhigte sich, ohne daß er das Schelmische verlor. In der polymathischen Schule zu Paris wurde er bei der öffentlichen Prüfung wegen seiner Kenntnisse durch stürmischen Beifall und mit sechs Kränzen ausgezeichnet.

Die Hoffnung auf ein Lehramt und Zuneigung zu den jungen Boisserées bestimmten Schlegel 1804, ihnen nach Köln zu folgen. Er beriet sie dort bei ihrer



Abb. 8. Fouqué. Bleistift-Zeichnung in Veits Feldbrieftasche. Im Besitze der Frau von Longard zu Sigmaringen.

Thätigkeit für die Rettung der mißachteten Kunstschätze des deutschen Mittelalters und bewunderte und liebte mit ihnen den alten Dom. Schneller und schneller traten nun katholische Vorstellungen in seinen und Dorotheas Geist ein, bis sie am 16. April 1808 das katholische Glaubensbekenntnis ablegten.

Philipp kam auch in Köln gut voran. Herzige, lustige Verse von ihm aus dieser Zeit sind noch vorhanden; sie klingen sogar kindlicher als frühere in Jena. Gleichwohl hat seine innere Entwickelung gleich der seiner Eltern zu Köln die Richtung für immer erhalten. Ein Hang zum Sinnen bemächtigte sich seiner. Das „deutsche Rom" war damals noch imstande, poetische Gemüter mit gefährlichem Zauber zu umfangen. War die alte Zeit in ihrer lebendigen Unmittelbarkeit aus ihm geschwunden, so war doch das hastige Fabrikwesen der neuen Zeit noch nicht über es gekommen. Es war eine Ruine; die Ruine jedoch des prächtigsten und künstlerisch in sich vollendetsten Daseins, das sich in Deutschland je entfaltet hatte. Erstaunt sah Philipp mit seinen Kinderaugen in diese modernde Herrlichkeit hinein. Der breite, erhabene Rhein, der so ruhig und unbeirrt vorüber wallte, der nicht ausgebaute, phantastisch wirkende Dom, die farbenschönen, anmutigen Bilder der altkölnischen Schule, der Gottesdienst und die Dämmerstimmung in den katholischen Kirchen — alles sprach zu ihm und weckte die lyrische Anlage, die in seiner Seele schlummerte. Er wurde nachdenklich, träumerisch und verlangte nach einem Leben in der Stille des Landes. Gern trieb er mit der Mutter Musik. Als echte Mendelssohn besaß sie Verständnis für Sebastian Bach, und Bach gab dem formlos in Philipp Wogenden zuerst Gestalt und Schwung. „Wenn ich eine Fuge von Bach andächtig anhöre," hat er als Greis seinen Kindern erzählt, „so ist es erst wie ein Nahen und Fernen von allerhand wunderbaren Figuren; nach und nach gestalten sich die Formen, Pfeiler schießen empor und schließen sich in mächtigen Bogen; die andächtige Menge wandelt durch die bestreuten Gänge und aus der hohen Wölbung schallt Gottes Stimme in den beredten Grundtönen des Basses."

* * *

Da wurde Philipp im Juli 1806 aus der Umgebung fortgenommen, in der er so wohl gedieh; denn sein Vater verlangte ihn von Schlegels zurück und hielt ihn nun über zwei Jahre bei sich in Berlin. Für das zarte Gemüt des Knaben geschah diese Veränderung gar zu plötzlich. Er fühlte sich im Vaterhause unter fremden, unbedeutenden Menschen. Natur und Stadt sagten ihm nichts. Und so warb der alte Mann mit allen Mitteln zwar und zuweilen unvernünftig, dennoch vergeblich um die Liebe seines Sohnes. Er verschaffte dem Jungen den Genuß des Reitens. Er unterstützte seine Liebhaberei für kleine naturwissenschaftliche und technische Versuche. Er ließ ihn in der Musik ausbilden und ließ ihn bald auch die Reize gesellschaftlicher Zerstreuungen kosten. Auch durfte Philipp neben seinen Studien, denen er auf dem

Köllnischen Gymnasium oblag, das Englische lernen. Trotzdem steigerte sich Philipps Widerwille gegen Berlin beständig. Und nun traten auch religiöse Gegensätze zum erstenmale verwirrend in sein Empfinden ein: denn der jüdische Vater bemühte sich, ihn die christliche Religionslehre des Schlegelschen Hauses wieder vergessen zu machen; die Mutter jedoch wirkte dem leise, doch bestimmt entgegen. Philipp wurde dadurch mit der Zeit in unangenehmer Weise zänkisch und unstet. Er arbeitete unregelmäßig; sein Stundenlehrer wurde ihm verhaßt. Von Vater und Bruder glaubte er sich lieblos behandelt und fand hochmütig an ihnen zu tadeln. An den christlichen Glauben aber, soweit er ihn kannte, klammerte er sich zäh, und darin stand ihm sein siebzehnjähriger Bruder Jonas bei. Das brachte den Vater auf. Nachdem er die Kinder verhätschelt hatte, hielt er sie plötzlich sogar im Essen übereinfach und knapp. Nur um so scheuer zog sich Philipp zurück. Schon nahm die Erregung seines Innenlebens einen beunruhigenden Charakter an, während er nach außen hin täglich gleichgültiger wurde.

Eines Tages rieb er dem Bruder, der Maler werden wollte, Farben. Der fragt ihn im Scherze, ob er wohl auch Künstler werden möchte, und ohne Zaudern bejaht er es. Alles war damit entschieden. Ohne alle vorherige, zweifelgequälte Überlegung, in der Intuition eines einzigen Augenblickes hatte Philipp sich seinem Lebensberufe zugewandt.

Neigung zur Malerei war in ihm bis dahin nicht hervorgetreten. Wohl sah er schon 1801 im Traume alle Häuser, Bäume und Zäune zu Jena mit großen Gemälden geschmückt, dem heimkehrenden Schlegel zu Ehren. Wohl freute er sich in Köln der alten, schönen Bilder, vor die der Stiefvater und Boisserées ihn riefen, und manche davon haben seinen Sinn künstlerisch befruchtet. Irgend einen Schluß daraus auf seinen späteren Beruf hätte jedoch damals niemand ziehen können. Seine Eltern meinten vielmehr, sein Hang zu einwärts gekehrtem Träumen würde ihn zum Gelehrten oder Priester werden lassen. Immer scheint ja ein solcher Hang der Bethätigung in den bildenden Künsten zuwider; aber dennoch ist gerade er es in Philipp gewesen, der, während des Berliner Aufenthaltes aufs stärkste entwickelt, der künstlerischen Begabung zum Durchbruch verhalf.

Der innere Drang, der die Menschen zum Griffel oder Pinsel greifen läßt, hat nicht überall ein und denselben Ursprung. Bald ist er vorwiegend bildnerisch, bald mehr dichterisch. Entweder richtet er sich darauf, die sichtbare Welt um uns herum in ihrer nie auszuschöpfenden Fülle und Herrlichkeit nachzubilden, das körperlich Seiende in seiner ganzen Intensität wiederzuschaffen; oder er will Ahnungen und Vorstellungen des Herzens von einer geistigen Welt, die jenseits der uns umgebenden liegt, aus dem Nebel bloß ideellen Daseins lösen und durch Bildzeichen zu festen Gestalten



Abb. 9. Graf Canitz (oder Graf Gröben?).
Bleistift-Zeichnung in Veits Feldbrieftasche.
Im Besitze der Frau von Longard zu Sigmaringen.

verdichten, ähnlich wie der Poet es mittels der Wortbilder thut. In jenem Falle entspringt der Drang zum Malen einem lebhaften Gefühl für die Schönheit und das Charakteristische des Sinnlichen. In diesem schafft er aus den Tiefen übersinnlicher Ideen heraus. Demgemäß wird sich die malerische Befähigung, wenn sie vorwiegend bildnerisch ist, leicht schon in früher Jugend lebendig regen, sobald das Auge die Dinge um sich her zu beobachten anfängt. Dagegen wird ihre Stärke gewöhnlich erst in späteren Jahren deutlich werden, wenn sie mehr dichterischer Anlage ist: denn hier muß der Maler, bevor er sich zum Malen getrieben fühlt, geistig gereift sein. Und bei Philipp Veit, dem Träumer und Lyriker, war sie vorzüglich dichterisch.



Abb. 10. Graf Gröben (oder Graf Canitz?). Bleistift-Zeichnung in Veits Feldbrieftasche. Im Besitze der Frau von Longard zu Sigmaringen.

II.

Simon Veit dachte zu ehrenwert, als daß er seine Kinder lange gepeinigt hätte. Sobald er sich der Beharrlichkeit ihrer Neigung zum Christentum versichert hatte, entließ er sie im Herbste 1808 nach Dresden, damit sie dort mit ihrer katholisch gewordenen Mutter zusammenträfen und die nächsten Jahre ihrer künstlerischen Ausbildung widmeten.

Im September 1808 langte Philipp, erst fünfzehnjährig, in Dresden an. Er hatte mit der Gewißheit über seinen Beruf festen Boden unter die Füße bekommen. Heiteren Herzens mischte er sich jetzt auch wieder unter die Menschen. Und Zeiten erneuter harmonischer Entfaltung seines Menschentums und schaffensfrohen Strebens in der Kunst folgten auf die Berliner Tage der Mißstimmung. Fremde fesselte er bereits durch eine kräftige und hochgewachsene Gestalt. Sein ausdrucksvolles, aber jugendlich unschuldiges Gesicht offenbarte die jüdische Abkunft. Zwei dunkle, seelenvolle Augen schauten blitzend daraus hervor. Sein Benehmen war zutraulich und bestimmt, und er schien ruhig und bescheiden. Schon begann auch seine Persönlichkeit den Zauber auf seine Bekannten zu äußern, der ihr im Verkehre immer eigen blieb; ein Mann wie der Philosoph G. H. Schubert hat es bezeugt. Philipp ist in dessen Familie zu Dresden daheim gewesen, und an einem Weihnachtsabend hat er ihm das Töchterchen vom Flammentod errettet.

Philipps Lehrer in der Kunst wurde Matthäi, ein tüchtiger und ernster Meister, der kurz zuvor aus Italien nach sechsjährigem Aufenthalte wiedergekehrt war. Der junge Anfänger schloß sich ihm in Bewunderung an und zog sogar zu ihm

ins Haus. Es dauerte nicht lange, so hatten des Lehrers Talent und die eigene wahrhaft künstlerische Begabung ihn auf den besten Studienweg geleitet. Das Ruhe-



Abb. 11. Prinzessin Wilhelm von Preußen.
Ölgemälde im Besitze S. Kgl. Hoheit des Großherzogs von Hessen und bei Rhein. Darmstadt, Schloß.

gefühl glücklichen Fortschrittes kam über ihn; und selbst der Wunsch, sich durch guten Unterricht religiöse Klarheit zu verschaffen, trat jetzt zurück gegen die Freude an der Ausübung des Berufes.

Veit lernte vorerst in Schwarz, mit dem Stifte zeichnen. Es wurde auf gründliche Technik gehalten. Auch bekämpfte Matthäi Veits Neigung zur Einseitigkeit und zwang ihn deshalb, Kopien nach Rubens zu fertigen; denn dessen Weise war dem Jüngling besonders fremd. Vielleicht wollte er zugleich ihn durch das Beispiel dieses kühnen Genius ermutigen und die von An-

fang an zögernde Art seines Schaffens beflügeln.

Nicht lange jedoch ließ sich Philipp auf das akademische Zeichnen nach Gips und Vorlagen beschränken. Nur in der wirklichen Welt mit ihrer Vielgestaltigkeit und Lebensfülle vermochte er den Wechsel der Anregung zu finden, ohne den ein echter Künstlergeist, gerade beim Beginne seines Weges, so leicht ermüdet. Die Hinwendung zur Natur hatte aber nicht bloß die Bedeutung für ihn, daß sie ihn frisch erhielt, sondern war Bedingung seines ferneren Gedeihens als Künstler überhaupt. Einzig an der Natur konnte er seinen Formensinn bilden, seine Individualität sich einzig im Zusammenfühlen wie im Ringen mit ihr entwickeln. Und ohne Formensinn und Individualität gewiß kein Künstlertum. Künstler ist nur, wer mit seinem Auge, persönlicher und tiefer als der gewöhnliche Mensch, die Natur anzuschauen und sein Inneres zu offenbaren imstande ist, wer über dem Nachbilden, sei es eines Stückes Außenwelt oder eines Widerklanges seiner Seele, Neues schafft. Aber der Kraft seiner Persönlichkeit muß des Künstlers Form- und Farbensinn gewachsen sein. Das gilt besonders vom Maler. Beengter als der Dichter, kann der Maler auch Ideen seines Geistes, Stimmungen seines Herzens nur körperlich und farbig zur Darstellung bringen. Fiele es ihm bei, Bilder aus seiner Innenwelt heraus zu arbeiten, ohne Meister zu sein über die Formen und Farben der Natur — alles Feine der Empfindung, alle Wahrheit des Gedankens müßte durch die Ohnmacht und die Mißgriffe seiner künstlerischen Ausdrucksfähigkeit verloren gehen. Die deutsche Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts ist durch das Ringen der Künstler ausgefüllt, dieser scheinbar so selbstverständlichen Erkenntnisse gewiß zu werden. Als das Jahrhundert begann, verachteten Deutschlands Maler die Natur und ihr Studium. Eben erst fingen einige der Jüngeren an, ganz wenige nur, sie wieder zu suchen, dank dem unerdrückbaren, ewig sich erneuernden Triebe der wahren Künstleranlage. Philipp Veit gehörte zu ihnen. „Eine sorgfältige und zugleich zwanglose Beobachtung der Natur" setzte er sich von vornherein zur Aufgabe. Er wollte Italien nicht sehen und die Antike nicht studieren, solange er nicht bei der Natur in die Schule gegangen war.

Über zwei Jahre verrannen nach seinem Eintritt in Matthäis Zeichensaal, und Philipp war mit immer gleichem Eifer an der Arbeit. Da meinte er plötzlich die Einsicht gewonnen zu haben, daß sich der Künstler auch das rein Technische der Kunst, das Matthäi ihn lehrte, nur bis zu einem gewissen Punkte schulmäßig aneignen dürfe und daß er vielleicht ein gewandter Handwerker, nicht aber ein in allem, auch in seiner Technik individueller Künstler werden würde, wenn er über diesen Punkt hinaus im Lehrsaal bliebe. Er schied darauf aus Dresden schon im Frühjahr 1811 trotz dem sichtlichen Nutzen, den er aus Matthäis Unterricht noch in den letzten Monaten gezogen hatte. 1809 war Friedrich Schlegel in Wien Sekretär der kaiserlichen Hofkanzlei geworden. In seinem Hause wünschte Veit sich fortan auf eigene Faust weiter zu bilden. Es war ein richtiger, wenn vielleicht auch zu früh gekommener Gedanke. „Du weißt am besten," schrieb er seinem Bruder, „wie es einen manchmal treibt und stößt, daß man sich auf einmal so beengt und gezwängt fühlt, daß man aus der Haut fahren möchte. Freiheit ist des Künstlers Element, und obgleich ich weiß, daß diese durch keine Ketten und Bande uns entrissen werden kann, so gibt es einem doch einen besonderen Schwung, sie einmal sämtlich von sich los zu schütteln."

Insgeheim freilich war es noch ein anderes, das den Jüngling vor der Zeit von seinem Lehrer trennte: voreilig erwachter Drang zu selbständigem Erfinden. Philipp war bereits einmal im Frühjahr 1810 für einige Wochen nach Wien gegangen. Er hatte sich dort unter der Leitung des frommen und seeleneifrigen P. Clemens Hoffbauer zum Empfang der Taufe vorbereitet und sie am 9. Juli von dem Nuntius Severoli erhalten. Bei seinem Charakter war es gut für ihn gewesen, daß die innere Unruhe in ihm aufhörte und er zu überzeugtem Glauben kam. Aber um so schädlicher hatte die Unterbrechung des Studiums auf den Künstler gewirkt. Sich selbst überlassen, hatte er die Lust verspürt, sich schon im Komponieren zu versuchen. Die religiöse Stimmung jener Monate beherrschte ihn auch bei der Arbeit, und es



Abb. 12. Madonna mit Kind und Täufer. Ölgemälde in der Pfarrkirche zu Heiligenstadt bei Wien.
(Eine Goldkrone, die das Bild schmückte, wurde durch Diebe losgeschmolzen.)

entstanden zunächst einige hölzerne Entwürfe zu einer Komposition „Hagar und Ismael", welche die Mainzer Galerie noch aufbewahrt. Als er dann wieder in Dresden anlangte, war die Geduld zu schlichtem Studieren verflogen. Er weigerte sich, für eine akademische Ausstellung eine Kopie zu fertigen, und nahm statt dessen einen selbständigen Entwurf zu einer Sebastianstudie in Angriff. Er bewältigte sie nicht, blieb aber eigensinnig dabei und entfremdete sich dadurch Matthäi. So zog sich eine erste Gefahr für die Stetigkeit seiner künstlerischen Entwickelung über ihm zusammen in dem Augenblicke, da er mit kühnem Entschlusse und aus rechtem künstlerischen Drang heraus sich unabhängig machte.

* * *

Seit den Frühlingstagen 1811 stand Veit in der Donaustadt vor seiner Staffelei — ein Liedlein pfeifend, frohen Mutes, „mit einem bißchen Sehnsucht im Herzen wie immer".

Er begann zunächst eifrig Porträt zu zeichnen. Es saßen ihm August Wilhelm und Friedrich Schlegel und der Philosoph Baader, nach Friedrichs damals geäußertem Urteil der „merkwürdigste, geistvollste, tiefste Mensch", dem er seit langem begegnet war. Philipps Eltern waren von seinem „Glück im Treffen" überrascht; der Stiefvater rühmte Boisserée sein „überaus scharfes und glückliches Auge". Ein solches bewies er in den beiden erhaltenen Bildern Baaders und Friedrichs in der That, insbesondere dieses ist ein prächtiges Stück realistischer Beobachtung. Schon jetzt gab Veit die Köpfe im Ganz- oder Halbprofil; denn von vorne könnten sich die Menschen — so formulierte er es später einmal — dank den Spiegeln nicht mehr ins Gesicht blicken lassen, ohne es zu verstellen. Er sah die Köpfe noch nicht subjektiv und charakterisierte noch nicht bewußt, sondern wollte nur wiedergeben, was er rein körperlich sah.

Das Porträt Friedrichs (Abb. 3) war schon ein zweiter Versuch, den ersten hatte er 1810 gemacht; und gewiß kannte er Friedrich so gut wie keinen anderen. Aber erstaunlich bleibt die psychologische Vollkommenheit der Auffassung doch. Wer mit Schlegel durch seine Briefe und Werke vertraut ist, erkennt hier sogleich seinen von ringenden Gedanken überfüllten Kopf, den die Haare allzu weich umschmiegen. Dieses Antlitzes fleischiger unterer Teil mit dem seltsam kraftlosen Munde zieht die Blicke viel früher auf sich als die Stirn mit ihren vielen Spuren geistiger Arbeit. Wie beherrscht seine nachdenklichen, tiefen Augen derselbe Zug ergreifenden Leidens, der sich auch in die Wangen und um die Lippen gegraben hat — des Leidens darüber, daß seine Ausdrucksfähigkeit hinter der Klarheit seines inneren Schauens, seine Ausdauer im Schaffen hinter seinen Zielen infolge der Überfülle seines Geistes wie des Körpers immer gar so weit zurückblieb.

Ähnliche Beachtung wie das Bildnis Schlegels beansprucht eine Bleistiftanlage, die Veit nach einem Erlebnis in den Straßen Wiens entwarf (Abb. 4). Leider hat er sie auf schlechtes braunes Papier gezeichnet; die Striche sind, obwohl anscheinend zum Teil später noch einmal überarbeitet, verblaßt. So hat unser Bild nicht die wünschenswerte Deutlichkeit erreichen können. — Ein Stier hatte sich eines Tages losgerissen. Nur ein Knabe hatte dabei die Ruhe bewahrt und das rasende Tier eingefangen. Die plumpe Gewalt des Tieres kommt auf dem Blatte vortrefflich zur Darstellung; die scheinbar so abstoßende Häßlichkeit des Tierkörpers in der Stellung, die er gerade einnimmt, hat das Künstlerauge gefesselt. Ein Junge schwingt sich eben über die Mauer; es ist eine Freude, wie fest in der Zeichnung sein rechter Arm sich dabei aufstützt. Die Bildwirkung insgesamt, die auf den Gegensatz zwischen der starken Bewegung des Stieres und der ruhigen Erscheinung des Knaben gestützt ist, wird nicht durch ein zeichnerisches, sondern ein malerisches Mittel, das Hell-Dunkel, erzielt. In ähnlicher Absicht ist auf dem Bilde Friedrich Schlegels schon der Zeichnung durch Rötel nachgeholfen.

Aber in diesen ersten Monaten des Wiener Aufenthaltes regte sich in dem jungen Künstler auch bereits unmittelbar die Sehnsucht zur Farbe. Das farblose Zeichnen in Schwarz, in dem er sich unter Matthäis Zucht ausschließlich geübt hatte, „freute ihn nicht mehr"; er verlangte nach der kräftigen, sinnlichen Ölfarbe.

Konnte er jedoch ihre Technik bemeistern lernen, so wie er es anfing, ganz

allein, ohne jegliche Anleitung? Und wenn es ihm fehlging, würde er das ohne Störung seines künstlerischen Selbstvertrauens überwinden und, besser beraten, von vorne beginnen? Philipp dachte nicht einmal an jene erste Frage. Frohen Mutes nahm er und die Unerfahrenheit ihres Urhebers. Vieles ist verzeichnet. In den Porträts sind Augen, Nase und Ohren nicht fein genug behandelt. Indessen sind alle Arbeiten beredte Zeugen für die ursprüngliche Kraft des Talentes. Es kündigt sich darin



Abb. 13. Joseph und das Weib des Potiphar. Freskogemälde. Berlin, Nationalgalerie.

sogleich ein Selbstporträt in Angriff und schien damit thatsächlich, wenn auch tastend, vorwärts zu kommen. Sogar Friedrich Schlegel, der ihn kühl beobachtete, glaubte dies bestätigen zu dürfen.

In technischer Hinsicht sind alle Arbeiten des Jahres 1811 noch ungelenk und fehlerhaft. Sie verraten die Kürze der Lehrzeit zum erstenmal der an die Grenzen der Genialität streifende, zuweilen gerade das Schwierigste intuitiv bemeisternde Künstler späterer Jahre an.

* * *

Bis zu diesem Punkte war Veit mit leichter Mühe aufwärts geklommen. Die



Abb. 14. Die sieben fruchtbaren Jahre. Freskogemälde. Berlin, Nationalgalerie. (Karton dazu Frankfurt, Städelsches Institut.)

Öltechnik aber bereitete ihm bald wachsende Schwierigkeiten. Er stutzte. Doch der Drang seines künstlerischen Vermögens war damals so leidenschaftlich stark in ihm, daß er beharrlich ablehnte, sich von anderen auch nur in das bloß Mechanische bei der Behandlung der Farben einweihen zu lassen. Er legte alle Schuld des vorläufigen Mißlingens dem unbrauchbaren Wiener Farbenmateriale bei. Ja, er begann wie im Trotze alsbald schon eine „Maria mit ihrem Kinde“ und nahm sogar ein großes Historiengemälde, eine santa conversazione, in Aussicht. Da häuften sich denn die Fehlversuche.

Am weitesten gedieh noch sein Selbstbildnis; jedoch verstand er auch daran nicht, die letzten Pinselstriche zu machen. Eine Reihe Frauenporträts, solche seiner Mutter und ihrer Freundin Herz, im Jahre darauf Nina Hartls und Marianne Saalings rückten nicht von der Stelle. Ebensowenig wurden, wie es scheint, die Köpfchen der beiden kleinen Töchter Wilhelm von Humboldts und gewiß nicht die größeren Gemälde vollendet. So leicht und flüchtig, wie die Bilder sich vor Veits Seele formten, ließen sie sich nicht auf die Leinwand übertragen, und ohne die Vollkommenheit und Natürlichkeit erreicht zu haben, die seinem hochgespannten Ideale eines Kunstwerkes entsprach, mochte er sich nicht von ihnen trennen. Der Mut entsank ihm. Und Charaktermängel, die sein Fortschreiten von jeher bedrohten, gerieten darüber ins Wuchern.

Er war nach Wien gekommen, schon nicht mehr ungeschwächt in der Kraft der Entsagung und Beschränkung, die alles Studium erfordert und die auch noch der Meister braucht. Jenes endlose und immer erneute Beobachten, Üben und Versuchen, ohne welches Natur und Technik nie der Hand des Künstlers unterthänig werden, stand ihm nicht an. Er hatte die Demut des Lernens verloren. Wie hat er in seinen Anfängen über die Mängel des „Mechanischen“ bei anderen abgesprochen! An Overbecks erster vielbewunderter Madonna verwarf er in fast mitleidigem Tone Zeichnung, Perspektive, Pinselführung, die

Farbe selbst. An Cornelius Nibelungenblättern rügte er des Meisters Neigung zu naturfremder Manier. Er besuchte Kochs Wiener Komponierverein nicht, weil die Mitglieder aus Mangel an Einsicht große Entwürfe machten, statt gründlich zeichnen zu lernen. Und behauptete er nicht für seine Person, von Dresden weggegangen zu sein, um sich ungestört dem „Anschauen und Nachbilden" der Natur zu widmen? Trotzdem hat er, einmal aus der Leitung Matthäis entlassen, wenig Akt und scheinbar nie Landschaften nach der Natur gezeichnet und gemalt. Noch empfand er als Künstler jene verzehrende Unrast nicht, die sich mit allen schon früh den Künstlernamen Sebastian in Erinnerung sowohl an den jugendschönen, mutigen Offizier und Martyrer der christlichen Legende als an den thätig frischen Sebastian in dem Tieckschen Künstlerromane „Sternbalds Wanderungen". Aber als Künstler war er doch dem Träumer Sternbald verwandter. Er war „immer mehr mit innerlichen Gemälden beschäftigt, als daß er sie frisch auch zustande" brachte. Ohnehin drängten sich in seinem Kopfe der Gedanken fast mehr, als er voneinander scheiden konnte; und je schwerer es ihm ward, das in ihm Wogende fest und deutlich in Farben zu gestalten, desto formloser

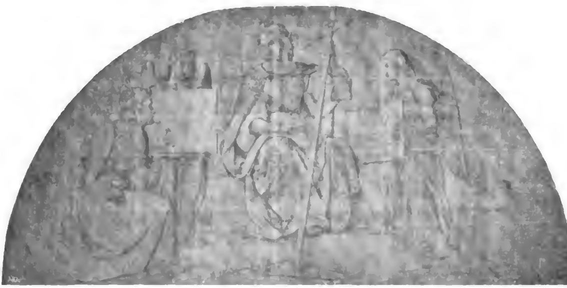


Abb. 15. Der Triumph der Religion. Freskogemälde. Rom, Vatikan.
(Ältere Photographie nach dem Karton.)

Kräften des Leibes und der Seele an die Kunst anklammert und um sie wirbt, bis sie ihre Geheimnisse preisgibt, bis die künstlerische Form vollendet ist und der künstlerische Gedanke sich rein und licht darin wiederspiegelt. Seine kluge Mutter fürchtete für seine Zukunft nicht wegen seines Talentes, aber wegen seines „liebenswürdigen Leichtsinns", seiner Unordnung und zeitweiligen Trägheit.

Verständnisvolle, rasch ihn fördernde Anregung und Führung hätte Philipp noch einmal jetzt so not gethan. Denn so gewiß sein Hang zur Träumerei seinen Beruf hatte offenbar werden lassen, so bedrohte er doch immerwährend die schaffenslustige Bethätigung darin. Philipp wählte sich zwar zerfloß es vor seiner Seele. Lyrische Weichheit, die die aufsteigenden Ideen im Nebel bloßer Empfindung vorübergleiten läßt, und dumpfes, ergebnisloses Verweilen bei immer wieder denselben Gedankenfolgen gewannen die Oberhand über den Willen sich aufzurichten, mit überlegenem Geiste zu bilden und sich in machtvollem Worte auszusprechen.

Philipp ward in diesen Jahren durch einen geistig ungewöhnlich hohen und glänzend schönen Verkehr in Anspruch genommen.

Seine Mutter und Schlegel pflegten des Abends die strebende Jugend der Hauptstadt in den bescheidenen, niedrigen Zimmern ihres Hauses um sich zu sammeln.

Eichendorff ging hier täglich ein und aus, und Theodor Körner las hier seinen eben entstandenen Zriny vor, entwarf auch einzelne seiner kleinen Bühnenstücke in Philipps Kammer. Häufig gesellte sich zu ihnen mit Umgang des berühmten Paares, vorzüglich oft die eifrigen Katholiken wie P. Clemens Hoffbauer, bereits auch Gentz, Pilat und einige aus dem Adel.

Nicht weniger lockte Wiens fröhliche



Abb. 16. Der Wirt des Café Greco und seine Tochter.
Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

einigen Kunstgenossen der Maler Koch, der wunderliche, aber bedeutende Mensch. Vorübergehend sah man Clemens Brentano dort, Zacharias Werner (Abb. 5) und Baader. Eben so sehr suchten die älteren Männer in der Geisteswelt Österreichs den Geselligkeit den jungen Maler. Er tanzte, lief Schlittschuh, sang, musizierte und spielte Theater, war hübsch und gefällig, lustig und ein wenig sentimental und immer bereit zu erscheinen. Was Wunder, daß ihn die Mutter als einen glücklichen Schelm

preisen durfte, der im schönen Wien Liebe und Huld der schönsten Frauen erfahre. Die noch immer hervorstechende Henriette Herz, bald auch die eigenartige, nette Nina (später Overbecks Gemahlin), die hinreißend anmutige Marianne Saaling und die junge Gräfin Julie Zichy, 1815 die vielbewunderte Schönheit des Wiener Kongresses, waren



Abb. 17. Bildnis des Abbé Noirlieu. Ölgemälde.
Frankfurt, Städelsches Institut.

alle ihm nah befreundet und saßen ihm zu Bildnissen. Nicht ohne Eindruck konnte das an ihm vorübergehen.

„Was soll im munt'ren Kreise
Der mut'gen Freunde jugendliches Scherzen?
Mich hält im trüben Herzen
Ein andres Bild mit Wehmut ganz gefangen:
Wie dort in selt'nem Bangen
Den thränenschweren Blick die Freundin wandte,
Ein glühendes Verlangen
In meiner Brust entbrannte,
Dem fremden Leid mich so zu überlassen,
Daß ich nichts andres kann im Busen fassen.“ —

In seinem Berufe fortwährend innere Zweifel und Qualen und noch nicht die rechte Ausdauer; draußen verführerischer Frauen überreiche Gunst und der stete Umgang leitender Männer, geistige und gesellschaftliche Interessen aller Art. Der Reiz war mächtig, sich ablenken und zerstreuen zu lassen — vielleicht gar unterzugehen! Eine Zeit lang bedrohte er den Jüngling ernstlich.

Josef Eichendorff hat den Freund in dem Leontin seines damals entstandenen Romans „Ahnung und Gegenwart“ geschildert. Leontin ist nicht der Held, aber die Person der Dichtung, die, ungeachtet aller Anläufe zur Kritik an ihrem Charakter, mit der größten Liebe, sogar Be-



Abb. 18. Selbstbildnis. Ölgemälde. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

wunderung gezeichnet ist. Philipp Veit steht in ihr, vielfach idealisiert vom Freundesherzen, vor uns: Gewinnend durch seine männliche Schönheit, witzig und geistsprühend, gefühlvoll ohne Pedanterie, voll Lebenskraft und reich an natürlicher, nüchterner Einsicht. Zur Träumerei geneigt, oft jedoch von plötzlich überschäumender Lust am Genießen erfaßt und dann in die Welt hinausjagend. Ein Freund und Liebling der Frauen, unendlich anziehend auch für die Männer. Und dennoch feineren Naturen zum Anstoß durch seine Ironie, unstet und ohne den Ernst, der den Reichtum des Lebens ausschöpft und sich rückhaltlos einsetzt für eine Idee. Gehalten aber und geführt durch einen natürlichen Trieb zum Guten und die aufrichtige Frömmigkeit seines Herzens.

* * *

Zaghaft genug trat Veit aus dem Jahre 1812 hinaus. Er schalt sich selbst an der Jahreswende in einem Briefe an den Vater zu Berlin „mehr traurig als heiter, mehr mürrisch als aufgelegt, mehr unzufrieden als munter". Auf seine Versuche in Öltechnik hatte er so gut wie verzichtet und wagte sich nur noch an Aquarelle. Die Kinder der Gräfin Julie Zichy wurden von ihm auf diese Weise gemalt, beinahe wäre ihm auch das nicht mehr gelungen.

Während der Arbeit aber trat ihm die dreiundzwanzigjährige Gräfin persönlich

näher. Mit dem Feingefühl der einem Manne befreundeten Frau empfand sie alsbald, in welcher bedrohlichen Krisis er lebte und daß er aufgerichtet werden mußte. Man mußte ihm den Glauben an seine Kunst und die Opferliebe zu ihr wiedergeben. Man durfte sein Mißtrauen nicht erregen und mußte ihn doch fortreißen, bis er wieder die wogende Künstlerkraft in sich verspürte. So bat sie ihn, daß er sie selbst male, die Frau, die er anbetete. Darauf saß sie ihm in unermüdlicher Geduld.

Wohl hat sie ihn dadurch gerettet. Wie sie es gehofft hatte, setzte Veit um ihretwillen endlich einmal sein ganzes Können ein; „blaß und mager" sorgte er sich über dem Bilde. Allerdings schuf er auch dieses Werk nicht gleich in einem Zuge fertig. Später hat er es sogar von neuem begonnen. Aber es beseelte ihn bei der Arbeit zum erstenmal nach anderthalb Jahren das Frohgefühl des Gelingens. Und damit ging es wieder aufwärts.

* * *

Was die Gräfin Zichy in Philipp begonnen hatte, das vollendete die große Zeit der Befreiungskämpfe, indem sie den ganzen Menschen in ihm aufrüttelte und ihn mit dem belebenden Hauche einer gewaltigen nationalen Zeit durchwehte.

Die Jugend des Schlegelschen Hauses zu Wien war schon vor des Preußenkönigs Ruf zum Waffendienst entschlossen gewesen. Dorothea hatte bereits 1809 gewünscht, ihre Kinder dem Vaterlande weihen zu dürfen, und als der Vater von Berlin aus zum Daheimbleiben mahnte, widersprach sie ihm. Schlegel stimmte ihr freudig zu und opferte nun selbst sein geringes Vermögen für die Ausrüstung seines Stiefsohnes. Anfangs April 1813 feierten Körner, Eichendorff und Veit bei ihm ein übermütiges Abschiedsmahl. Körner ging darauf voran; am 6. reisten die anderen. „Philipp hat alles aufgegeben," klagte die Mutter einer Freundin in Schmerz und Stolz zugleich, „seine Kunst, die er mit Eifer trieb, sein ruhiges, freundliches Leben mit uns, dessen schönste Zierde er war."

Erst am 29. April wurden Eichendorff und Veit von Breslau zum Lützowschen Freikorps kommandiert. Aber auch dann gab es wochenlang nur Märsche und ödes Lagerleben. Beide wären beinahe wieder auf und davon gegangen, wenn Fouqué, der



Abb. 19. Johannes Veit und Overbeck. Ölgemälde (unvollendet). Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung



Abb. 20. Johannes Veit. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

Dichter, sie nicht in seine Schwadron reitender Jäger übernommen hätte.

Kurz nach diesem Wechsel hatten die Verhandlungen der Verbündeten mit Napoleon ein Ende. Die Reihe der Entscheidungsschlachten setzte ein. Philipp war bei Kulm dabei und am Nollendorfer Berge, bei Liebertwolkwitz-Wachau und endlich in dem Völkerringen bei Leipzig. Hier riß ihm ein Granatsplitter den Mantel von der Schulter; er wurde unter seinen Schimmel geschleudert, und nur wie durch ein Wunder blieb er am Leben. Seine Kameraden erbaten für ihn das Eiserne Kreuz beim Könige. Der ernannte ihn statt dessen am 18. November 1813 zum Offizier und zum Nachfolger des erkrankten Fouqué im Kommando. Fouqué selbst ward nicht müde, „seinen Philipp" zu preisen, wie er auf dem Marsche klar und heiter sei gleich dem Frühling, ernst und sinnig gleich dem Herbste und in der Schlacht ritterlicher Kriegsfreude und klarster Besonnenheit voll.

Aber der Leipziger Schlacht folgten wieder, infolge erneuten Stockens der kriegerischen Maßnahmen, lange Wochen des Verliegens im Quartier. Philipp geriet nach Ziegenhayn ins Hessische. Dort verglomm die Kriegslust aufs neue in ihm, und „seine Seele erfüllte sich" wieder „mit Bildern". Vorzüglich beschäftigte ihn der Entwurf einer Madonna della pace, die er in der Todesgefahr zu Leipzig der Mutter Gottes für die Gnade glücklicher Heimkehr gelobt hatte. Erst plante er sie im Triumphe auf der Mondsichel schwebend. Dann setzte er sie auf einen irdischen Thron, in ausgezeichnet empfundener Komposition mit vier Heiligen zu einer Gruppe vereinigt. Er selbst kniete als heiliger Georg zu ihren Füßen, ihm gegenüber sollte Sebastian stehen, doch entschied er sich, vielleicht der Gesamtkomposition zu Liebe, für Johannes den Täufer (Abb. 6). Er mußte es bei der Vorbereitung belassen. Dagegen ward die kleine Bleistiftzeichnung einer „Anbetung der heiligen drei Könige" in der Weihnachtsstimmung des 23. Dezember fertig. Sie war in der Komposition vielleicht nicht weniger schön und noch reicher gedacht als die Madonna della pace, aber es fehlte ihr (mehr noch, als unser Bild verdeutlicht) die Tiefe (Abb. 7).

Gleich darauf brachte das neue Jahr den Marschbefehl zum Rhein und harten Winterdienst bei der Belagerung von Diedenhofen. Dann ging es vom 20. Februar bis Ende März gegen die Hauptstadt des Feindes. Veit stand mit seiner Truppe fast täglich im Gefecht. Die Entbehrungen waren oft so groß, daß er einst in seiner Not Gott gelobte, nie wieder im Leben über Essen und Trinken zu klagen. Die Schrecken der Schlachtfelder schüttelten ihn und erhitzten seine Phantasie bis zum Wunderschauen. Nur einmal griff er in dieser Zeit zum Stifte, um den Eindruck Chateau

St.-Thierrys in einer fein ausgeführten kleinen Anlage festzuhalten.

Endlich am 2. April betrat er mit den Verbündeten Paris. Gar manchmal hat er später davon gesprochen, wie die Pferde, bis dahin so kraftlos, daß die Köpfe beinahe zur Erde hingen, bei den ersten Klängen der Siegesfanfaren sich stolz emporrichteten, gleich als ob sie und nicht die Reiter den Sieg errungen hätten.

Im Hause einer Tante behaglich untergebracht, hätte Veit nun gern in Muße die Kunstschätze ringsum betrachtet. Er mußte jedoch alsbald nach St. Maixent in die Picardie abrücken. Dort stand ihm die Langeweile des Quartierlebens aufs neue bevor. Mißmutig kam er deshalb um seinen Abschied ein, erhielt ihn anfangs Juni in schmeichelhaften Ausdrücken, aber unter Vorenthalt des Eisernen Kreuzes und reiste sogleich, in der Gesellschaft des Grafen Canitz, heimwärts.

* * *

Veits Ziel war zunächst das märkische Gut Nennhausen seines Freundes Fouqué. Hier vergaß er in der schönen Zeit, die der Dichter ihm bereitete, das Elend des Krieges; und die Freude und Begeisterung, bei der Befreiung des Vaterlandes mitgewirkt zu haben, brachen nun ohne Rückhalt durch. Es waren doch Tage der Größe ohne gleichen gewesen, die er mithandelnd hatte durchleben dürfen. Zeitlebens schlug das Herz ihm höher, wenn er ihrer gedachte, und noch der Greis begrüßte von allen Freunden die edlen Menschen am fröhlichsten, deren Treue er dem Kriege verdankte. In seiner Feldbrieftasche sind sie alle gezeichnet (vergl. Abb. 8—10): sein Gastfreund Fouqué, Graf Canitz, Jakob Bertold und Graf Groeben, mit dem er sogar das Schlachtschwert tauschen wollte. Im Verkehre mit ihnen und im Getose der Schlachten war ihm der Sinn wieder hochgemut und thatfrisch geworden. Überall regte sich im freien Vaterlande die alte deutsche Kraft und Tüchtigkeit. Herrliche Männer begegneten dem Jüngling, und gleich ihnen fühlte er schon das Nahen künftiger Größe des Volkes.

Schon winkte ihm persönlich auch ein erster Auftrag von Bedeutung.

Während Philipp in Nennhausen seinen Gastherrn und dessen Gattin malte, hatte Fouqué ihm die Aufforderung vermittelt, die preußische Prinzessin Wilhelm zu porträtieren, Gemahlin des Prinzen Friedrich Wilhelm Karl und eine der ausgezeichnetsten und schönsten Frauen unseres hohenzollerischen Hauses. Am 7. Juli traf er daraufhin in Berlin ein. Am Brandenburger Thor erhielt er, ein schmucker Kürassieroffizier, zusammen mit vielen Siegesgefährten seinen Lorbeerkranz. Sein Vater nahm ihn herzlich und mit Achtung auf; hatte er die Söhne bei der Nachricht von ihrer Taufe in neu aufwallendem Zorn enterbt, so war das längst schon wieder vergessen.

Monate vergingen bei Philipps langsamer Art auch über der Ausführung dieses Prinzessinnen-Bildes. Es war eine rechte



Abb. 21. Gewandstudie. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

«bataille» für ihn, deren Ausgang ihm dennoch nicht eilte. Denn er fand die fürstliche Frau hübsch, bewunderte den Geschmack, mit dem sie sich trug, und schwärmte ob ihrer Güte und Klugheit. Die Stunden flossen ihm schnell im Gespräche mit ihr. Auch sie empfing ihn gern. Und Fouqué erhielt ein Recht, ihr Zusammensein in seiner „Sängerliebe“ zu besingen, die Prinzessin als Alearda, Veit als Balta.

Das Porträt erregte Aufsehen in Berlin (Abb. 11). Im ganzen freilich erscheint es steif und dürftig ausgeführt. Haltung und Auffassung sind nicht charakteristisch. Nebendinge, besonders die kleinliche Behandlung der Spitzen des Kleides, zerstreuen den Blick. Der Künstler hat alle Teile einzeln für sich gemalt und die Werte nicht zu einander gestimmt. Hier und da ein unrichtiger Ansatz. Arme und Hals wirken zu sehr als Masse. Der Kopf aber für sich betrachtet, ist wirklich schön gegeben.

Gewiß hätte sich der Maler durch dieses Bild in seiner Vaterstadt rasch eine Stellung erobert. Aber wenngleich die preußische Prinzessin auf eine kleine Weile die Erinnerung an die österreichische Gräfin verdrängt hatte, so zog es ihn bald um so stärker zu dieser zurück, um nun auch ihr Bild zu vollenden. Am 14. Januar 1815 war er „munter und frisch, groß und stärker“ wieder daheim in Wien und sofort bei der Arbeit.

Gräfin Julie Zichy saß ihm abermals. Als er 1813 auszog, hatte sie ihm eine Uhr geschenkt, die er seitdem mit einer Locke von ihr auf dem Herzen trug. Nicht einen Augenblick hatte er im Kriege die hohe Frau von so königlicher Grazie und doch so frauenhaft lieblicher und reiner Erscheinung vergessen, und „ihr Antlitz schwebte ihm immer vor bei dem Schönsten, was er denken konnte“. Jetzt war er wieder in ihrer Nähe und erfreute sich ihrer Huld. Aber es ist immer ein demütiges Lieben geblieben, ein Lieben, das sich auslebte in seiner Kunst. Diesmal gelang ihm ihr Bild. Allerdings leuchteten die Farben nicht, das Gesicht war leichenblaß, die Ähnlichkeit jedoch außerordentlich. Zwei Jahre vergingen, und Philipp war in Rom. Da starb die von ihm so innig verehrte Frau, kaum siebenundzwanzigjährig; man sandte ihm ihr Gebetbuch als Andenken. Bald darauf begann er im Vatikan seinen „Triumph der Religion“. Unwillkürlich, sich selbst unbewußt, aber nicht unbemerkt von seiner Mutter, malte er die Freundin ein letztes Mal: die hehre Gestalt seiner „Religion“ trägt ihre Züge. — —



Abb. 22. Gewandstudie. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

Gleichzeitig mit dem Bilde der Gräfin war in der ersten Hälfte des Jahres 1815 eine „Madonna mit Kind und Täufer“ (Abb. 12) entstanden. Das Kind auf dem Schoße der sinnenden Mutter weist den kleinen Johannes auf das Kreuz seines Stabes. Es ist, als ob alle in wehmütig feierlicher Stille der künftigen Leiden gedenken. Und die hügelige Abendsonnenlandschaft hinter ihnen läßt ihre Stimmung leise weiter gleiten, bis sie in der Ferne mild verklingt.

Friedrich Schlegel hat dieses anmutige, in Gedanke und Form ausgeglichene Bild sogleich mit warmer Anerkennung genannt, und es darf sicherlich als eine der schönsten Knospen gelten, welche der durch die Not der Befreiungskriege so sehr vertiefte und ausgebreitete Aufschwung des religiösen Lebens in Deutschland trieb. Für die künstlerische Entwickelung Veits hat es noch eine besondere Bedeutung: es war sein erstes, selbständig durchgeführtes Bild.



Abb. 23. Studie zu einem Christus. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

Er widmete es statt der Madonna della pace als Votivbild in die Kirche zu Heiligenstadt bei Wien. Er selbst eilte, noch ehe das Bild dort aufgestellt wurde — wo es leider durch Diebeshand Brandschaden erleiden sollte —, über die Alpen in die Mitte der jungen Künstlerschar zu Rom, die dort seit kurzem die deutsche christliche Kunst der Vorzeit zu erneuern strebte. Daß hier die vaterländische Kunst des Jahrhunderts erblühte, des meinte er gewiß zu sein. „Maria mild“, so hatte er vor einem alten Marienbilde schon während des Feldzugs gesungen,

„Maria mild, wie stehst du so verlassen
Mit deinem Kindlein in dem öden Gange!
Mich deucht, o reine Frau, es sei gar lange,
Daß dich die Menschen einsam schmachten lassen.

Du armes Kind blickst auf, als sei dir bange
Nach Herzen, die dich lieben und nicht hassen,
Wie sonst, als deine Gnade zu erfassen,
Die Menge zu dir eilt' in frommem Drange.

Getrost, o Frau, getrost, du holder Knabe,
Den hellen Morgen künden manche Zeichen;
Schon seh ich in der Ferne fromme Boten.

Bald wird dir größ're Ehre noch geboten,
Auf den Altären wird man Opfer reichen,
Und hier bring' ich mich selbst als erste Gabe.“

III.

Im Jahre 1810 waren einige junge Künstler nach Rom gewandert, die bis zum Jahre 1808 an der Wiener Akademie studiert hatten. Der Widerwille gegen das Unkünstlerische des Schulbetriebes dort hatte sie verscheucht. Sie lebten in dem verlassenen Kloster San Isidoro, zurückgezogen und fleißig. Über Tag malten sie und sprachen des Abends von Christentum und Deutschland. Alle waren eines Sinnes. Auch eine gemeinsame Tracht bürgerte sich allmählich unter ihnen ein: „Sie trugen glatt gescheitelte Haare, Röcke ohne Knöpfe, einen spanisch-altrömischen Mantel und gelbe Schuhe.“ Irgend jemand

in Rom brachte den Spottnamen „Nazarener“ für sie in Gebrauch.

Einen aus ihrer Mitte, den Jüngsten fast, verehrten sie wie einen Abgott: Friedrich Overbeck, den Sohn eines Lübecker Senators. Ein büßerhaft hagerer Mensch mit lang herabwallendem Blondhaar, einem bleichen, milden Gesicht und frommen Augen darin — so meinen wir heute, habe er im Leben ausgesehen. Und wir denken uns Overbeck als den Typus eines Nazareners. Thatsächlich sind die besonderen Lebens- und Kunstanschauungen der neuen Schule, denen sie ihre Bezeichnung verdankt, von ihm vorzüglich beeinflußt worden: ihre Scheu vor dem Sinnlichen, ihr Streben nach dem Idealen und Unpersönlichen, ihr asketischer Eifer zur Gelassenheit und Sanftmut und ihr Altertümeln. Cornelius und Veit, die neben ihm als Führer des Nazarenertums gelten, haben diese Merkmale ihrer Richtung im großen und ganzen nur von dem Freunde angenommen. Doch nicht genug damit. Overbecks Genossen feierten ihn sogar als den Herold eines ganzen neuen Kunstzeitalters. Und auch dies mag gelten, wenn man es bescheiden und in der rechten Beschränkung meint. Gewiß ist Overbeck nicht der Schöpfer unserer jungen blühenden Malerei von heute. Aber darum handelt es sich auch nicht, ihre Wurzeln liegen fern in frembem Lande. Nur soviel darf gefragt werden, durch wen zuerst offenbar wurde, daß auch unsere Heimat an der damals beginnenden Erneuerung der westeuropäischen Kunst Anteil haben werde. Und auf diese Frage darf der Name Friedrich Overbecks unbedenklich zur Antwort genannt werden.



Abb. 24. Mater dolorosa. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

Denn von Runge, dem Einsamen, und dem früh gestorbenen Schick kann hier nicht gesprochen werden.

Um des Einflusses willen, den Overbeck späterhin auf Veit geübt hat, müssen wir noch kurz bei seiner Würdigung verweilen.

Die deutsche Malerei bis zum Jahre 1810 duldete nicht mehr, daß der einzelne Künstler sich frei bewegte; auch den Zutritt zur Natur hatte sie ih en Jüngern verschlossen. Sie ging auf in der Nachahmung der Alten. Die Künstler arbeiteten in knechtischer Abhängigkeit von kunstgeschichtlichen oder ästhetischen, immer aber wissenschaftlichen Theorien. Die Folge davon war der Verfall. Seitdem begnügte sich die Masse der Maler mit der bloßen Aneignung der technischen Fertigkeit, wie die Akademien sie ihren Schülern beibrachten. Die wenigen ernsteren Geister quälten sich unter Goethes Zuruf, den Wegzeichen nachzugehen, die von Winckelmann ausgesteckt worden waren. So schufen sie Bilder nach Regeln, die der große Gelehrte antiken Skulpturen abgesehen hatte. Sie zwangen sich wider ihre deutsche Art, so zu empfinden, wie nach seiner Meinung die Hellenen empfunden hatten, und ließen ihr frisches, lebendiges Ich verkümmern, um die toten Götter Griechenlands künstlich zu beleben — Litteratenseelen, keine Künstlerherzen. Das ganze Zeitalter war ja litterarisch: man schrieb und las, aber man sah und erlebte nicht.

Die unnatürlichsten Verirrungen der Malerei am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts waren einerseits die Verpönung

der Farbe, der Verzicht überhaupt auf farbige Wirkung, das Streben rein nach schönem Fluß der Linien und anderseits die Unterdrückung des persönlichen Empfindens des Künstlers und seines Mitgefühls mit den Stimmungen und Hoffnungen der Gegenwart und mit denen seines Volkes. Mit dem Beginne des neunzehnten Jahrhunderts schien dann die Kunst in Deutschland mehr als je verfallen zu müssen; denn unter dem Einfluß religiöser Entwickelung verwarfen die Künstler sogar jenen Rest von Freude am sinnlich Schönen als sündig, den sich die deutsche Kunst durch die Berührung mit Hellas noch bewahrt hatte. Auch Overbeck wuchs in diesen Anschauungen auf, auch er war zu sehr theoretisierender Ästhetiker, zu vielseitig gebildeter Bücherfreund, zu eifriger Politiker und Kirchenmann, um unbefangen und mit ganzer Seele als Künstler zu fühlen.

Indessen damals hatte sich die Kunst in England und Frankreich bereits wieder zurecht gefunden, und selbst in Deutschland war der Zeitgeschmack nicht mehr stark genug, um das künstlerische Empfinden in dem jungen Geschlechte noch gänzlich zu unterdrücken. Wer kann nun die geheimen Kanäle verfolgen, durch die sich neue Bewegungen von Volk zu Volk verbreiten?



Abb. 25. Raufende Knaben. Bleistift-Studie.
Im Besitze des Herrn A. O. Meyer in Hamburg.

Eben der Overbeck, der mit all seinen Theorien der Verfallzeit angehörte, hat als ausübender Künstler die Alleinherrschaft der Kartonzeichnerei erschüttert: er zuerst begann wieder zu malen und begeisterte andere dafür. Freilich trug er noch roh Farbe neben Farbe; aber er illuminierte doch nicht bloß, sondern behandelte die Farbe, wenn auch noch so unvollkommen, als ein wesentliches Element seiner Bilder.

Und ebenso zeigte sich in ihm, daß jener religiöse Aufschwung, der die deutsche Kunst in ihrem Lebensnerv bedrohte, schließlich ihr mehr noch zum Segen gereichte. Die Not der Napoleonischen Jahre hatte das versiegte Gemütsleben unseres Volkes aufs neue strömen gemacht. Die Zeit des gewaltsamen Sicheinlebens in das Griechentum, des Sichwegwerfens an französische Sitten und Moden, französische Aufklärung und französischen Liberalismus ging vorüber: deutsches Volkstum, deutsche Frömmigkeit fand wieder warmherzige Pflege. Und wie gern entsprießt aus aufrichtiger Religiosität und volkstümlicher Art künstlerisches Empfinden! Sie sind etwas so Persönliches und packen den Menschen so tief bis in sein Innerstes, daß alles Fremde und Unlautere, alles Scheinhafte und Lebenslahme daraus schwindet. Overbeck war wie wenige von der christlichen und deutschen Gesinnung der Zeit ergriffen worden. In Rom trat er sogar zum katholischen Glauben zurück. Sein Schaffen war ein unaufhörliches Ge-

stalten und Formen der nationalen und religiösen Gefühle, die in ihm lebendig waren; und so wuchsen seine Bilder auch zuerst wieder aus wahrem Herzensdrang heraus, Stimmungsbilder einer Welt, in der sein Wesen wurzelte. Overbecks Ruhm, der Herold des neuen Kunstzeitalters zu sein, ist also unantastbar. Aber bleiben wir uns zugleich der Grenzen dieses Ruhms bewußt.

Wenn wir vor seinen Bildern stehen, möchten wir immer wieder mit Dorothea Schlegel fragen: warum er sich seine Frauengestalten „so gar reizlos", und weiter noch: warum er sich die ganze Schöpfung so gar



Abb. 26. Karton-Entwurf zu den Dantefresken. Frankfurt, Städelsches Institut.

stimmungs- und freudlos und so gar typisch gedacht hat. Der Grund ist unschwer zu erfahren. Drei Leitsätze hauptsächlich hat er für seine Schule aufgestellt: daß sie die Kunst der Vorzeit nachbilden möchte, daß der Künstler in Natur und Menschen das Typische herausarbeiten müsse unter Verwischung des individuellen Charakters und daß der Kunst das Haschen nach der sinnlich schönen Form unerlaubt sei, insbesondere alles Wirken durch das Nackte. So wenig oder vielmehr so gar nicht war das Empfinden der neuen Zeit, unter dessen Antrieb er instinktiv malte, in den Bereich seines Bewußtseins eingetreten. Äußert er sich, so ist er immer der Schüler des Winckelmann-Kreises — nur daß er sich lieber an Fra Angelico als an Phidias hielt —, der Sohn des grauen, prüden Nordens und der Katholik aus den Jahren beginnender Reaktion gegen die große Revolution. So ist er geistig ein Kind der Zeit seiner Väter geblieben und nicht der Herr der Folgezeit geworden. Sein Anteil an dieser ist leidender Natur: sie hat sich in ihm zuerst unter den Deutschen weiterwirkend dargethan, er jedoch hat ihre Vorzüge nicht zu entwickeln verstanden. Vielleicht machte die Mannigfaltigkeit seiner geistigen Interessen sein Wesen zu rezeptiv; sind es doch die einseitigen Menschen, die die neuen Wege finden. Jedenfalls war er kein Genius. Er barg in seiner Brust nicht die schöpferische Kraft, durch die er den Künstlern seines Volkes die Grund- und Ecksteine zurecht zu hauen und zu setzen vermochte für abermals einen neuen Bau im Gefilde der deutschen Kunst.

Allerdings hat Overbeck dessenungeachtet strebende Künstler außerordentlich angezogen. Sie mögen immerhin das Gute, Neue in ihm herausgefühlt haben. Wahrscheinlicher noch fesselte sie der Mensch, nicht der Künstler Overbeck. Denn seine Persönlichkeit gewann jeden, mit dem sie sich berührte. Ein Hauch von Reinheit und verklärtem Dasein ging von ihr aus. Keimendes Künstlertum jedoch anzuregen und fremde Eigenart zu entfalten, vermochte er nicht. Er war so wenig ein Lehrer, wie er ein Schöpfer war.

Wie hätte aber auch der deutschen Kunst schon in jenen Tagen ein Bahnbrecher erstehen können! Dafür entbehrte das Leben unseres Volkes noch zu sehr der frohsinnigen Begeisterung durch nachhaltige nationale Erfolge und der inneren Harmonie und äußeren Pracht, deren Voraussetzung wirtschaftliches und kulturelles Gedeihen ist.

* * *

Unter die Obhut Overbecks begab sich Philipp Veit im Sommer 1815. Durfte er Förderung von ihm erwarten? Overbecks künstlerische Vorzüge: Gefühl für die Farbe und Pflege des individuellen Gemütslebens waren so schwach entwickelt, daß er



Abb. 27. Karton-Entwurf zu den Dantefresken. Frankfurt, Städelsches Institut.

anderen nicht viel davon mitteilen konnte. Veit besaß sie überdies schon von Anlage stärker als er; zudem hatte er sie bisher in klarer Schätzung ihres künstlerischen Wertes ausgebildet, während Overbeck sie verkannte. Auch Veit war wie alle seine Zeitgenossen noch zu sehr in dem litterarischen Wesen befangen, aber zugleich schlug in ihm wieder ein Künstlerherz. Jugendliche Sinnlichkeit beherrschte ihn. Es hatte ihn früh zur Natur gezogen, in ihrem Anschauen hatte sich ihm das blühende Reich der Farben erschlossen, im Zusammensein mit ihr sein inneres Leben entfaltet. Als er jetzt die Italiener der Renaissance sah, ein wieviel feineres Verständnis zeigte er da sogleich für sie als jemals sein erwählter Meister! Giotto und Fiesole entzückten ihn wie uns durch ihr sprühendes Wirklichkeitsgefühl; Overbeck dagegen liebte im Grunde bloß ihre technische Unbeholfenheit, die ihren naiven Reiz doch nur jenem verdankt. Overbeck schwärmte außerdem für die Anmut der Umbrier; die Entfernung der Umbrier von der Naturwahrheit, ihr Streben nach allgemeinen, veredelten Formen und Vollendung der Komposition entlockte ihm Rufe der Begeisterung. Veit fand den Weg zu Andrea del Sarto. Und mancher Versuch mit den Farben seiner Palette verrät, daß er den herrlichen Florentiner mit demselben Künstlerauge bewunderte wie jeder Moderne. Overbeck ist denn auch über eine äußerliche Nachahmung der Renaissance kaum hinausgekommen. Veit schuf mit einem Feingefühl, als ob er einer der Ihren wäre. Alles Rohe und Grausame schreckte ihn. Er vermied es gleich den Renaissancekünstlern, den Gekreuzigten darzustellen, und bevorzugte die Madonna mit dem Kinde. Sogar die Pfeile in dem Körper eines Sebastian verstimmten ihn. Um so empfänglicher aber waren seine Nerven für die Reize, die der jugendliche Sebastiankörper selbst dem Malerauge bietet (Abb. 88). Und wie bereits die sensibelsten Naturen der Renaissance, so bedurfte auch er in seinen Bildern der Landschaft, um die Empfindung, aus der heraus er dichtete, in all ihren Nüancen verklingen zu lassen.

Schon in dem Porträt der Gräfin Zichy — und hier sicherlich nicht zufällig — ist es so. Dabei bevorzugt er mit den Italienern das feine Gezweig der ihres Blätterschmucks beraubten Bäume. Mehr noch als das späte Quattrocento und das junge Cinquecento ward er durch den herrschenden Glauben an fest gegebene, allgemein gültige Regeln in der Kunst an der freien Entfaltung in Bezug auf Stimmung und künstlerische Bewegung gehindert. In seinen intimsten Schöpfungen jedoch, vorzüglich den Madonnen mit dem Kinde, ist der mühsam zurechtgelegte Gedanke der Komposition, gerade so wie dort bei den Darstellungen desselben Gegenstandes, völlig aufgegangen in der Tiefe der persönlichen Empfindung. Daher jenes Gefühl der Einfachheit und Ausgeglichenheit, das sie in uns erwecken und wodurch sie das Gepräge echter Kunstwerke tragen. Einmal ist die ursprüngliche Künstlerkraft in Veit sogar über alles ästhetische Besserwissen hinaus so mächtig geworden, daß sie ihn zwang, sein Bild überhaupt nur auf farbige Wirkung hin zu gestalten. Es handelt sich um eine Ölskizze aus der römischen Zeit. Die schwüle Spätabendstimmung eines Campagnatags liegt über ihr. In diese dem Tode verfallene Landschaft mit ihrem duftig-blauen Nebel, ihren Schatten, ihrer Heimlichkeit hat man Sebastian hinausgeführt und in der Nähe eines verlassenen, halb zerstörten Gebäudes erschossen. Seine Freundin ist gekommen, ihn mit Hilfe ihrer Diener zu bestatten. Einige Füllfiguren, die auf einem ersten Entwurfe in Schwarz den Regeln gemäß bloß zum Zwecke einer geschlosseneren Komposition und ununterbrochener Linienführung beigefügt waren, sind nicht mehr vorhanden. Und die wenigen Menschen, die geblieben sind, sind nur wie Schatten inmitten der unendlichen, baumlosen, schweigenden Ebene. Jede Berechnung fehlt; die Farbe, einmal zur Geltung gelangt, hat nichts Unkünstlerisches mehr geduldet.

Veit konnte also als Künstler Overbeck gegenüber wohl der Gebende, nicht der Empfangende sein. Er war sich dessen ehedem bewußt gewesen, als er Overbecks Madonna scharf beurteilte. Inzwischen war er jedoch für seine allzu schnelle Flucht aus Matthäis Schule, sein allzu frühes sich-Meister-fühlen durch lange Unfruchtbarkeit gestraft worden. Danach hat er sich bis an sein Lebensende an andere anzulehnen gesucht. Er kam nach Rom, weil er der Leitung und Hilfe zu bedürfen meinte. Hätte er Overbeck sogleich gefunden, vermutlich wäre er alsbald seinem Einflusse verfallen. Aber zu seinem Glücke — das darf man wohl sagen — traf er zunächst auf Peter Cornelius, der sich zwischen ihn und den Gesuchten stellte.

* * *

Der Düsseldorfer Cornelius hatte sich im Jahre 1811 der kleinen Schar Nazarener angeschlossen, war zu Ansehen unter ihnen gekommen und konnte um das Jahr 1815 vorübergehend sogar ihr Hauptmann scheinen. Als Maler wurzelte er vielleicht noch tiefer in der Niedergangszeit denn Overbeck. Den Farben war er sein Lebtag abhold gesinnt; er überwand den Widerwillen gegen sie nur in diesen Jahren einmal, als er mit Overbeck und Veit und dem noch farbenfreudigeren Wilhelm Schadow zusammen thätig war. Aber er war eine impulsive, Leben überschäumende Natur. Jubelnd ließ er sich von der Flut der neu erwachten Begeisterung seines Volkes emportragen. Die Welt konnte seinen Gedanken nicht weit genug sein; nie hätten sie sich in die stille Klosterzelle Overbecks zu San Isidoro gefügt. Das Wichtigste des Lebens war auch ihm die Religion. Er fand sie jedoch nicht bloß in der Betrachtung des Erlöserlebens Christi, im Nachahmen der Weltentsagung der Heiligen und innerhalb der dem Gebet bestimmten Kirchenräume, sondern sein blitzendes Auge sah ihre Spur überall, wo es Schönem und Erhabenem begegnete. Seinem Freunde, dem nordischen Konvertiten, war die Kirche in milder Erbarmung als ein weltferner Zufluchtsort aus der Unruhe und Verderbnis gesellschaftlicher Überkultur erschienen. Cornelius dagegen, dem als Katholiken Geborenen, der an den Stätten großartigster Kulturentwickelung durch die Kirche aufgewachsen war, hatte sich der christliche Glaube als die kühnste und gewaltigste, Natur und Leben am höchsten würdigende Weltanschauung geoffenbart. Er fühlte, wie der Glaube nicht nur seine Individualität nicht beeinträchtigte, sondern sie erst ganz entfaltete und alle

Kräfte in ihm wirksam machte. Das Alte und Anerkannte wünschte er zu ehren und wollte ihm anhangen, aber wie Vergil Homer, wie Goethe und Schiller Shakespeare. „Wie arm hat sich," rief er aus, „unsere Zeit das Ingenium der Menschen gedacht, da sie sich ein Ideal machen wollte für alle Zeiten! Wo ist ein Kunstwerk dieser Art, das wahre Innigkeit und tiefes heiliges Leben atmet? das echte Ideal aller Zeiten." Daß es diesen Feuergeist mit seinem Selbstbewußtsein unter die Massen drängte, daß er für die Kunst wieder den Anteil am öffentlichen Leben beanspruchte, den sie in der Renaissance hatte, bedarf es dafür eines Beleges? Seine nazarenischen Freunde wären ohne ihn schwerlich zur Geltung gelangt; alle Gelegenheiten zu gemeinsamer Arbeit an bedeutenden Aufgaben verdanken sie ihm.



Abb. 28. Karton-Entwurf zu den Dantefresken. Frankfurt, Städelsches Institut.

So wurde Cornelius dem römischen Kreise gleich unentbehrlich wie Overbeck. Zwar scheint dieser durch sein empfindlicheres Innenleben und seinen Farbensinn tiefer im Flusse der gesamten Kunstentwickelung zu stehen; aber daran, daß die junge Schule sofort Fuß faßte, und daß sie durch verfehlte Kunstanschauungen nicht vor der Zeit verwirrt wurde, trägt Cornelius das Verdienst.

Gerade damals, als Philipp Veit in Rom eintraf, hatte Cornelius den neuen preußischen Generalkonsul Bartholdy dazu vermocht, einen Saal seines Hauses für einen Versuch im großen zur Erneuerung der Freskotechnik zur Verfügung zu stellen. Am päpstlichen Hofe waren die jungen Deutschen nicht beachtet worden. Nur Thorwaldsen und Canova erfreuten sich der Wertschätzung der Prälaten. Diesen preußischen Juden zuerst jammerte das Brachliegen so ausgezeichneter Kräfte. Bereitwillig stimmte er Cornelius' Vorschlag zu. Die Freskotechnik zwang zu rascher Vorwärtsarbeit, ließ Fehler nicht leicht im verborgenen und lenkte voraussichtlich eher als eine andere Technik die allgemeine Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich. Deshalb schien sie am geeignetsten, den jungen Männern behilflich zu sein zur Nützung ihrer Fähigkeiten, aber zugleich auch zur Erkenntnis der Grenzen ihrer Gaben. Die Nazarenische Schule stand unmittelbar vor ihrer kunstgeschichtlich bedeutendsten That.

Cornelius bestimmte zur Mitarbeit außer Overbeck die zwei zuletzt beigetretenen Genossen: Philipp Veit und Wilhelm Schadow. Es waren die künstlerisch entwickeltsten Kräfte, über die er gebieten konnte. Schadow, gleich Veit ein Berliner, hatte nicht dessen Feingefühl als Maler, wohl aber ein kräftiges Gefallen an der Farbe; auch legte er auf das Technische der Kunst in einem Maße Wert, wie keiner der anderen. Dadurch hat er später sogar einen stärkeren Einfluß auf den Fortschritt der deutschen



Abb. 29. Veits Frau. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

Malerei ausüben können als sie, obwohl er als Charakter und in der Ausbildung seiner Individualität gegen sie zurückblieb. Er war gleich Veit nach Rom gewandert, um vornehmlich unter Overbeck sich auszubilden. Statt dessen nahm Cornelius nun beide unter seine Leitung und betraute sie sogleich mit Aufgaben, die Meisterkraft erforderten.

* * *

Philipp Veit hatte im August 1815 von Wien aus zunächst München besucht und war dann mit seinem Reisebegleiter für Italien, Hermann Friedländer, in Innsbruck zusammengetroffen. Friedländer hat uns seine Reise in einem zweibändigen Buche sorgsam beschrieben. Er und Veit sahen gemeinschaftlich Verona, Padua, Venedig, Ferrara und Bologna. In Florenz blieben sie sieben Wochen. Die Herrlichkeit der italienischen Kunst und Natur überwältigte Veit; auch das Volk gefiel ihm wohl, die Sprache lernte er spielend. Aber sein Geist hatte nicht die rechte Muße zum Genießen. Durch die Befreiungskriege war er soeben erst lange von der Staffelei ferngehalten worden. Das inzwischen wieder gewonnene Vertrauen in seine künstlerische Befähigung wirkte in ihm noch mit der ersten Thatenlust. Er häufte Skizze auf Skizze für Bilder, die in Rom entstehen sollten. „Du glaubst nicht, welche Sehnsucht ich habe, bald wieder ruhig arbeiten zu können," schrieb er am 21. November bereits aus Siena an seinen alten Vater. Von Florenz aus war er noch nach Pisa gefahren. Ende November gelangte er nach Rom, wo seiner schon die Thätigkeit an den Fresken der Casa Bartholdy harrte.

Cornelius hatte die Geschichte Josephs zur Darstellung ausgewählt. Mit dem Frühjahr 1816 widmeten die Freunde all ihre Anstrengung den Fresken. Eine Krisis, die im Herbste, vielleicht aus Geldnot Bartholdys, eine Stockung verursachte, ward rasch überwunden. Noch eine andere Schwierigkeit wurde glücklich behoben. Erst wenige Jahrzehnte waren seit Tiepolos und Mengs Tode verflossen. Dennoch war die Technik der Freskomalerei in Vergessenheit geraten. Die jungen Künstler fanden jedoch zufällig einen alten Maurer, der in Mengs Diensten gestanden hatte und die Herrichtung des Wandbewurfs für sie übernahm. Dann malte Veit, von Cornelius aufgemuntert, in seinem Atelier den ersten Kopf mit eiligen Pinselstrichen in den nassen Kalk. Als es glückte, schritten sie zur Ausführung des Ganzen.

Veit waren als sein Anteil „Joseph und das Weib des Potiphar" und die Allegorie der „sieben fruchtbaren Jahre" zugewiesen worden. Im Dezember 1816 war er, nach Bartholdys Bericht an seinen Onkel Abraham in Berlin, bereits mit dem Karton für das zweite Fresko beschäftigt. „Von Veit kann ich Dir nichts als Gutes sagen. Er ist ein tüchtiger und zugreifen-

der Mensch, und es ist kaum glaublich, was er seit den drei Monaten, da er das erste Fresko gemacht, gelernt hat.“ Kurze Zeit darauf schrieb Frau von Humboldt: Philipp habe „die außerordentlichsten Fortschritte“ aufzuweisen, „die man nur je von einem Künstler bemerkt“ habe; zwischen seinem ersten und zweiten Bilde schienen nicht drei Monate, sondern drei Jahre Entwickelung zu liegen.

Der Betrachter von heute wird vielleicht nicht ganz verstehen, warum das zweite Fresko (Abb. 14) die Zeitgenossen so viel mehr begeisterte als das erste (Abb. 13). Ohne Frage ist das zweite die einheitlichere, fertigere Leistung. Seine Komposition ist nicht so ungeschickt befangen wie noch großenteils die des früheren. Sie entfaltet in behaglicher Breite und hier und da in übermütiger Neckerei ein Bild sonnig heiteren Familiendaseins vor unseren Blicken, um dessen stets wonnigere und frischere Ausgestaltung sich die vorbereitenden Entwürfe mit Erfolg bemüht hatten. Und auch in der Zeichnung mögen die Knabenhalbakte des späteren Fresko vorzüglicher sein als die Modellierung der weiblichen Figur des früheren. Aber wenn man beide Bilder nach ihrer Farbenwirkung würdigt, so bietet die „Versuchung Josephs“ den höheren Genuß. Allerdings, wie die ganze Erscheinung Josephs mißraten und sogar ein wenig lächerlich ist, so steht auch sein Oberkleid in den Farben hart zum Hintergrunde. Doch ist auch hier die Fleischfarbe schon gut zu dem Tone des Fußbodens gestimmt, und die grünen Schatten in dem bläulichen Leibrock sind von malerischem Reize. Geradezu schön aber gehen die Farben der rechten Bildseite zusammen, der zarte, leuchtende Ton des Frauenarmes, das satte, sinnliche Gelb und feine Grau der Gewänder und das Olivgrün und gebrochene Blau der Bettstatt. Durch sie lagert sich über das ganze Bild die Schwüle, die das Blut des Weibes so heftig in Liebe und Begehren aufwallen ließ. Die Harmonie dieser Farben wird nur an einer Stelle unterbrochen, durch einen unmotivierten weißlichen Farbenfleck; für empfindlichere Augen freilich auch durch die schwarze Schattengebung. Die Farbenwirkung der „sieben fruchtbaren Jahre“ ist wegen des eintönigen Himmels und der ebenen, gleichmäßigen Landschaft im ganzen matter. Aus Besorgnis, sie möchte sogar nüchtern werden, hat Veit noch nachträglich darauf verzichtet, die sämtlichen Knaben als Ganzakte zu malen, — bei seiner unentwickelten Kunst, die Farbigkeit des Nackten zu sehen und wiederzugeben, doch wohl begründetermaßen. Die einzelne Farbe aber ist hier ebenso vortrefflich wie auf der „Versuchung“. Wie sehr Veit diese Fresken als Maler schuf, bringt vielleicht am deutlichsten die an sich geringfügige Beobachtung zum Bewußtsein, daß er auf dem zweiten vorn die Schale und das Gefäß nur deshalb hinsetzte, weil er sie zur Farbenwirkung brauchte. Schon Ringseis,



Abb. 30. Dr. Braun. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

der im Frühjahr 1818 mit dem Kronprinzen von Bayern die Werke der deutschen Landsleute in Rom studierte, nahm keinen Anstand zu berichten, daß Philipp Veit in Hinsicht auf die Kunst der Farbe der erste unter allen Nazarenern sei.

Aber auch Cornelius, Schadow und Overbeck hatten im Wetteifer das Beste, dessen sie fähig waren, geleistet. Schadow hat seinen „Joseph im Gefängnis“ schwerlich in der künstlerischen Behandlung der



Abb. 31. Georg Müller. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

Farbe wieder erreicht. Overbeck ist nie mehr so markig gewesen und der Natur so nahe gekommen. Und Cornelius erscheint kaum irgendwo sonst so wenig gespreizt, gleich ausdrucksvoll und sorgfältig; vor allen Dingen ist ihm die zugleich feine und kräftige Farbigkeit der „Traumdeutung“ nicht zum zweitenmal geglückt. Gewiß muten uns heute die Fresken insgesamt fast ärmlich an: die deutsche Kunst hat sich kindisch ungelenk im neunzehnten Jahrhundert aus trostlosem Verfalle wieder erheben müssen. Aber schauen wir dieses ihr Erstlingswerk, das jetzt die Berliner Nationalgalerie hütet, an lichtem Sommertag mit Liebe an, so ergreift auch uns wohl die Stimmung, in der der feinsinnige Graf Raszynski vor ihm zu verweilen pflegte: er meinte vor der Krippe zu stehen, aus der ihm das in Armut geborene, aber im Heiligen Geiste reiche Kind, die neue deutsche Kunst, mit lebensvollem Auge entgegenlächelte.

Selbst Thorwaldsen, der nach so völlig anderer Richtung strebte, sprach in jenen Jahren mit Bewunderung von den Nazarenern. Ihren edelsten Freund fanden diese in dem preußischen Gesandten Niebuhr. „Ich glaube,“ so äußerte er am 2. Februar 1817, ein Vierteljahr nach seiner Ankunft, „ich glaube, daß wir jetzt in der Kunst für Deutschland in eine Epoche treten wie die unserer aufblühenden Litteratur im achtzehnten Jahrhundert.“ Unermüdlich war er in Rom und Berlin dafür thätig. Gleich ihm öffnete Frau von Humboldt, die Gemahlin Wilhelms, den Nazarenern ihr Haus. Auch ließ sie es nicht an Bestellungen fehlen. 1817 machten die Herzogin von Sagan und die Fürstin Pauline von Hohenzollern auf der Durchreise größere Ankäufe. Im Jahre darauf folgten Aufträge eines Frankfurter Herrn, und 1819 ließ der sächsische Freiherr von Quandt über der nazarenischen Kunst „die Sonne leuchten“. Das alles aber trat zurück dagegen, daß der römische Marchese Massimi Cornelius und Overbeck die Ausschmückung seiner Villa mit Dante- und Tassofresken übertrug und daß Canova für die im Vatikan geplanten Fresken zur Verherrlichung des Pontifikates Pius' VII. Veit und Eggers heranzog.

* * *

Veit verpflichtete sich auf die Bitte Canovas, im Museo Chiaramonti das Verdienst des Papstes um die bauliche Sicherung des Kolosseums zu feiern. Aber der Vorwurf war leer und unbedeutend und ein Zeremonienbild nach Art der Quattrocentisten in Betracht des kleinen verfügbaren Raumes und Veitischer Künstlerweise

nicht möglich. Veit besaß daraufhin den Mut, auf jegliche Darstellung der päpstlichen Bemühungen um die Ruine zu verzichten und statt dessen ein ganz subjektives Bild aus der damals wieder erregten religiösen Stimmung seines Innern heraus zu dichten. Eben war er in eine Zeit seelischer Entwickelung eingetreten, in der er glaubte, den Frieden für sein leidenschaftliches Herz nicht mehr anders erlangen zu können als durch die völlige Hingabe an die Kirche im Priestertum.

Inmitten der halbzerstörten Mauern des Kolosseums sitzt auf einem Throne die „Religion" (Abb. 15). Sie hält ein Holzkreuz und eine Palme in den Händen als die Wahrzeichen des Triumphes, den ihre treuesten Bekenner mit dem Opfer ihres Blutes ihr an dieser Stätte errungen haben. In majestätisch breitem Flusse fällt ihr der Mantel von den Schultern und über Schoß und Kniee herab zum Boden. Aber sie selbst ist nicht die Gewaltige, Königliche, sondern mild und gütig, wie sie sich Veit in Tagen der Unruhe und des Kampfes zeigte — als die Botin des Friedens und des Glückes ohne Sehnsucht. So schaut sie sinnend, ein wenig traumverloren wie Veits Frauengestalten so gern, auf den Rompilger, der in überquellender Dankbarkeit vor ihr niedergekniet ist. In Veits Künstlerseele bedeutete die Religion so viel; sie gab ihr die Weihe, Trost und Erhebung. Der Pilger trägt die Züge des Abbé Noirlieu, eines priesterlichen Freundes Veits in Rom, und die Religion diejenigen der Gräfin Zichy, durch deren Freundschaft Philipps Seele erst Wärme und Schwung zu lebendigem Glauben geworden war. Neben dem Knieenden blüht die Soldatenblume, ein Rittersporn — so persönlich bis in kleines ist das Bild empfunden. Veit meidet jeden lauten Klang, wenn er in seiner Jugend und den Jahren seiner Blüte aus innerster Seele schafft. Auch hier ist jedes Wort innerhalb der überwältigend großen, geschichtlich so mächtigen Trümmer verstummt. Die Stimmung ist unendlich beruhigt und friedlich. Es mag dem Künstler schwer gefallen sein, in die Hände der Engel Tafeln zu legen, auf denen des Papstes gedacht wird, und den Pilger auf eine davon weisen zu lassen. Eine Störung wurde dadurch unvermeidlich.

In der Farbe ist wohl kein Bild Veits so einheitlich gefühlt als dieses. Einzelne Unklarheiten der Zeichnung treten zurück. Man erhält den Eindruck mutiger Breite der Farbengebung und sicherer Formbeherrschung. Es ist eine wesentlich reifere Schöpfung als selbst das zweite Fresko der Casa Bartholdy, und was die Ausbildung der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit betrifft, wiederum ein bedeutsamer Fortschritt.



Abb. 32. Der Bruder Georg Müllers. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

Trotzdem war Veit nicht recht davon befriedigt, und Kronprinz Ludwig von Bayern zögerte sogar nicht, die „sieben fruchtbaren Jahre" dem „Triumph der Religion" vorzuziehen. Denn ungeachtet des individuellen Lebens, das in dem Ganzen pulsiert, erscheinen einzelne Züge der Darstellungsweise der Frührenaissance entlehnt. Das Fresko wirkt daher nicht durchweg frisch und ursprünglich wie jenes.

Diese „Annäherung“ aber „an die Alten“ ist beabsichtigt. Philipp war hier zum erstenmal dem hemmenden Einflusse Overbeckscher Kunsttheorien erlegen; auch Cornelius' Gegenwart genügte nicht mehr, ihn davor zu bewahren. Drohte seiner künstlerischen Entwickelung bereits mitten in so glücklicher Entfaltung eine neue Störung, so wenige Jahre, nachdem er die erste überwunden hatte?

* * *

Wie dem auch sei, in diesem Augenblicke deutete sich die Gefahr, wenn es überhaupt eine war, erst flüchtig an. Sie verursachte Veit zwar einige Unruhe, jedoch forschte er nicht einmal dem Grunde seines Mißbehagens nach. Zu sehr überwog die Freude an den Vorzügen seines Werkes, das er allenthalben preisen hörte. Er lebte in der glücklichsten Schaffenslaune. Auch beschäftigten ihn zunächst einige Aufgaben, die Overbecks Einwirkung ferner lagen.

Seiner liebenswürdigen Gönnerin, der Frau von Humboldt, schenkte er gegen das Frühjahr 1819 einen kleinen „Sebastian“ mit dem Forum als Hintergrund. Er hielt das Ölbildchen nicht für mißglückt; während der Arbeit sei ihm, so meinte er, mehreres über die Behandlung von Licht und Farbengebung klar geworden. Sein Streben ging seitdem nach einem mehr saftigen und weichen als feinen Kolorit.

Die Fürstin von Hohenzollern hatte ihn schon 1817 mit einer Wiederholung der Hauptfigur in dem „Triumph der Religion“ beauftragt. Er schuf für sie ein neues Werk. Die „Religion“ stützt sich auf einen Felsen als das Sinnbild des unerschütterlichen Glaubens der Kirche. Sehnsüchtig blickt sie nach oben als die Liebe, der die Himmel sich öffnen, und dabei streckt sie bereits eine Hand empor, ihrer Schwester, der Hoffnung, entgegen.



Abb. 33. Maler Tunner. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

Beide Bilder konnte Veit nur in Mußestunden vollenden. Denn schon im Juni 1818 war er der Aufforderung des Marchese Massimi gefolgt, an Stelle des nach München berufenen Cornelius die Fresken nach Dantes Paradies in der Villa Massimi zu malen. Bloß um der Sache der Nazarener willen und erst nach langen einsamen Streifereien durch Pisa, Lucca und Pistoja hatte er sich bereit erklärt, dann aber sogleich die Arbeit begonnen.

Eingedenk des Unterschiedes zwischen seinem und des Cornelius Gestaltungsvermögen, verzichtete Veit auf jede Anlehnung an dessen schon fertige Kartons. Ebenso suchte er von vornherein nur einige charakteristische und malerische Momente des Gedichtes zur Darstellung aus, da er sich des Gegensatzes der bildenden Kunst zur Dichtkunst bewußt war. Und auch diese wollte er im einzelnen frei schöpferisch ge-

stalten. Es sollten durch sich selbst verständliche Bilder werden, nicht Illustrationen zur Göttlichen Komödie, welche die Kenntnis der Dichtung voraussetzten. Und erst recht waren keine mystischen Figuren und Allegorien nach seinem Sinne; den Ausdrucksmitteln seiner Kunst gemäß, sollten durch seinen Pinsel natürliche, auf Erden lebensfähige Menschen entstehen.

Einmal darüber mit sich einig, arbeitete Veit rasch von der Stelle. Ende Oktober 1818 war der mittlere Teil der Decke, die Darstellung des Empyräums, komponiert und vorläufig mit Wasserfarben angelegt. Mitte Dezember hatte er schon die Hälfte aller Entwürfe fertig gezeichnet. „Die Leichtigkeit seines Gelingens in der Kunst“ überraschte alle. Seine Mutter, die inzwischen nach Rom gekommen war, konnte nicht genug über „die Schönheit, die Ruhe, die Reinheit, die Seligkeit dieses Himmels“ berichten, und sogar sein nie zufriedener Bruder Johannes glaubte, daß „man sehr große Dinge zu erwarten“ hätte, „wenn Philipp das Ganze so durchführt, wie er begonnen“.

Philipp hat es selbst gehofft. Fühlte er sich doch auch gesundheitlich „ganz besonders wohl“ und seine „Nerven weniger angegriffen als sonst“. Seit dem Juli 1818 sorgte seine Mutter wieder für ihn, die ausgezeichnete Frau mit ihrer anregenden, ruhigen Kraft und ihrem liebevollen Humor. Sie bewunderte ihren Liebling grenzenlos, blieb aber seine verständige Freundin. „Dir mag ich es wohl sagen, liebster Friedrich,“ schrieb sie ihrem Gatten, „soviel eigentlich gründliches Genie wie Philipp scheint mir keiner von den Unsrigen hier zu haben. Overbeck hat mehr Meisterschaft in der Zeichnung, aber nicht diese Erfindung, diese Phantasie und nicht die Ausbildung des Geistes. Cornelius ist ein älterer geübter Maler von großer Kraft, aber er hat nicht soviel Gefühl, er ist mehr noch ein Heide. Hätte Philipp den eisernen, anhaltenden Fleiß, der notwendig ist, so würde gewiß etwas sehr Ausgezeichnetes aus ihm, etwas, welches der Kunstepoche seinen Namen verleihen würde.“ „Und dabei ist er selbst so überfüllt und reich an allerhand Gaben und Gnaden, daß er von allen ohne Unterschied geliebt wird, die ihm nahe kommen.“



Abb. 31. Maler Koopmann. Bleistift-Zeichnung. Mainz. Städt. Gemälde-Sammlung.

So belebte der Sonnenschein, der damals über Veit und seinem Freundeskreise lag, den jungen Maler und ließ ihn fröhlich wachsen und Blüten treiben. Bei den Nazarenern war 1817 bis 1819 eitel Freude und Hoffnung. Leben und Kunst — alles schien sich ihnen wie im Märchen zu gestalten. Das merkte man ihnen wohl an, wenn sie sich allabendlich im Café Greco auf der Via de' Condotti zu Spiel und Geplauder trafen. Veit hat dort stets unter ihnen gesessen und eines Tages in einer neckischen Zeichnung auch den Wirt und sein hübsches Töchterlein zum Andenken festgehalten (Abb. 16). Aufträge kamen von allen Seiten. Und dann erschien anfangs 1818 Kronprinz Ludwig von Bayern, besuchte mehrere der Künstler im Atelier, lud sie zu Tische, feierte sie und ließ sich feiern. In den ersten Maitagen gaben sie ihm ein Künstlerfest, das vollkommen gelang und „so wie eine Blüte uns nie noch einmal wird kommen können“. Sie planten seit-



Abb. 35. Maler Schmitt aus Aachen.
Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

dem eine Ausstellung in Rom. Bunsen, der von Preußen erst kürzlich an die Kurie geschickt worden war, und Niebuhr halfen getreulich. Die Ausstellung ward am 16. April 1819 durch das österreichische Kaiserpaar eröffnet. 62 Künstler hatten zusammengewirkt, 179 Kunstwerke füllten die Räume. Der Ehrenplatz war einstimmig Veits Ausführung der „Religion" für die Fürstin von Hohenzollern zuerkannt worden. Aller Herzen pochten erregter. Der Sieg schien errungen.

Im Mai und Juni danach fügte Veit seinen Fresken dieser Zeit mit dem Bilde des Abbé Martin Noirlieu eine seiner vortrefflichsten Leistungen auf dem Gebiete der Porträtmalerei hinzu (Abb. 17). Es ist ein herrlicher Kopf — der Dank für die fast weibliche Liebe, mit der der vornehme und geistvolle, vielleicht zu geschmeidige Franzose dem Künstler anhing. Aber freilich! dieser Kopf erinnert schon weit empfindlicher als der „Triumph der Religion" an altertümliche Vorbilder. Er ist ein Zeugnis entwickelter, strotzender Künstlerkraft, jedoch zugleich ein Zeugnis, daß die Gefahr der Entfremdung von sich selbst dem jungen Meister sichtlich näher rückte.

Kurz zuvor hatte Veit sich selbst gemalt (Abb. 18). Sein jugendlicher Kopf tritt aus dem glänzenden, kobaltblau durchleuchteten Himmel groß und fest heraus. In der Landschaft des Hintergrundes finden sich, ganz persönlich, wie er es liebte, mancherlei Anklänge an das landschaftliche Gepräge der verschiedenen Stätten, mit denen seine religiöse Entwickelung verknüpft war, vorzüglich Roms. Mit der Rechten weist er selbst den Betrachter darauf. Das frische, lockenumrahmte Gesicht aber und die feurigen Augen blicken geradeaus, als sei das Leben nur dazu da, um Erfolge zu feiern.

IV.

Am 5. Juni 1818 hatte Dorothea an Schlegel geschrieben, daß unter den Nazarenern „eine Eintracht und Übereinstimmung" herrsche, „die wie eine wahre Blüte der Freundschaft" sei. „Ganz leise nur und nur manchmal höre ich sie klagen, daß schon anfange, sich ein Geist des Widerspruchs kund zu thun." Ein Jahr darauf bestätigte Thorwaldsen Sulpiz Boisserée, daß die Nazarener seit der Ausstellung „alle veruneint wären und auseinander fahren würden".

Mehr die Übereinstimmung religiöser und nationaler als künstlerischer Anschauungen hatte die jungen Deutschen zu einander geführt. Dank dem organisatorischen Geschicke des Cornelius, der Anziehungskraft von Overbecks Persönlichkeit und dank der jugendlichen Begeisterung aller hatten sie aber auch auf dem Gebiete der Kunst zusammenwirken können, so lange es darauf ankam, einer neuen Kunstentwickelung Geltung zu verschaffen, zu deren ersten Jüngern sie gehörten. Auf die Dauer einem gemeinsamen künstlerischen Ziele zuzustreben, war ihnen jedoch unmöglich. Die Namen Overbeck, Cornelius, Veit und Schadow mochten auch ferner ein einziges Programm bedeuten, wo es sich um Christentum und Deutschland handelte; als Maler wurden sie durch die Verschiedenheit ihrer Anlagen jeder nach einer andern Richtung gewiesen.

Cornelius schied zuerst aus Rom, Schadow begleitete ihn, und darauf ließen sich sogar die niederen Talente des Kreises nicht mehr durch die nazarenischen Grundsätze binden. Ein Schrei des Entsetzens entfuhr den wenigen noch Getreuen, als Eggers 1819 in Rom selbst eine Studie nach einem nackten weiblichen Modell zum Verkaufe brachte.

Die Auflösung der Schule wirkte auf die öffentliche Meinung sofort und angsterregend jäh zurück. Die Ausstellung im April 1819 hatte nicht so erfolgreich geendet, als sie hoffnungsvoll begonnen wurde. Der österreichische Kaiser war teilnahmlos geblieben, sein Botschafter den Deutschen immer abgeneigt gewesen. Der Geschmack der breiteren Gesellschaftsschichten hatte sich ihnen erst oberflächlich zugewandt und begünstigte jetzt sogleich wieder ihre Nebenbuhler, die Franzosen und den Engländer Lawrence. Im Vatikan zeigte sich selbst ihr einziger Gönner bis dahin, Canova, übelwollend. Auch Bartholdy, dem sie ihr Berühmtwerden verdankten, kehrte sich aus verletzter Eitelkeit von ihnen ab. Nur die Unterstützung der preußischen Gesandtschaft blieb ihnen erhalten.

Aber sogar das Verhältnis zu dieser änderte sich im stillen bereits ungünstig, wenn nicht durch die fortgesetzten Angriffe Goethes auf die nazarenische Kunst, so durch die Verschärfung des konfessionellen Gegensatzes. Im Herbst und Winter 1817 auf 1818, als das Reformationsfest die Gemüter allenthalben erregte, scheinen etliche Nazarener ihrem Unwillen über das religiöse Leben zu Rom Ausdruck verliehen zu haben; es fielen zugleich Worte der Hochachtung für die aufrichtige Frömmigkeit der evangelischen Volksgenossen. Abbé Noirlieu, Franzose mit all dem kirchlichen Übereifer und der Unüberlegtheit der bourbonischen Reaktionszeit, antwortete ihnen durch eine Brandschrift gegen den Protestantismus. Sie blieb auf manche der Nazarener, auch Philipp Veit, nicht ohne Eindruck. Anderseits verdroß es Niebuhr und Bunsen, daß der Störenfried aus dem engeren Freundeskreise ihrer Schützlinge aufgestanden war. So begann der Geist des nicht mehr sich Verstehens, der die beiden christlichen Bekenntnisse daheim in den nächsten zwei Jahrzehnten voneinander trennen sollte, auch in diesem so friedlich gesinnten römischen Kreise zu wirken.

Offensichtlich hatten die Nazarener die Stärke ihrer Stellung in der Kunstwelt überschätzt. Sie hatten weder beachtet, daß die Krisis im Innern ihrer Schule eintreten mußte, noch wie weit ihre bisherigen Erfolge bloß durch Gönnerschaft oder den Reiz der Neuheit veranlaßt worden waren. Es ist erklärlich, daß die endliche Erkenntnis sie auch in ihrem Schaffen störte. Daß sie aber dadurch auf Jahre gelähmt wurden — „als ob ein tötender Wind sie angeweht" hätte —, dafür ist der letzte Grund doch wohl in einer tiefer liegenden Ursache



Abb. 36. Konrad Eberhard. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.



Abb. 37. Der Vergolder Thomas. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

zu suchen: in dem seit 1816 eingetretenen Wechsel der allgemeinen Zeitverhältnisse, der sich jetzt ebenfalls zu äußern begann.

Der Aufschwung des deutschen Lebens in den Jahren Napoleonischer Herrschaft und der Befreiungskriege war gegen alle Hoffnung alsbald von einer Zeit der Reaktion unterbrochen worden. Träge und ohnmächtig wälzte der Strom deutscher Geschichte seine fauligen Wasser wieder dahin. So wurde auch die junge Kunstblüte, die sich kaum geöffnet hatte, in ihrer weiteren Entwickelung aufgehalten, und neue Knospen setzten nicht mehr an.

* * *

Philipp Veit kam der Wandel der Dinge, wie es scheint, unter allen zuletzt zum Bewußtsein. Er war durch Aufträge für Bartholdy, einen Freund in Neapel, die Gräfin Potocka, den Freiherrn von Quandt und durch die Dantefresken geistig ganz in Anspruch genommen und dabei sehr gelingenssicher, um so mehr, als einige jüngere Künstler zur Hilfe an den Fresken bereit waren, um ihm alle kleinliche Arbeit daran zu ersparen. Soeben gesellte sich ihm auch in der jungen Malerin Luise Seidler eine Schülerin zu, deren Freundschaft und Künstlertum ihn dauernd fesselte. Außerdem erhielt ihn durch Monate viel lieber Besuch in gehobener Stimmung. Zuerst besuchte ihn, im Frühjahr 1819, Friedrich Schlegel; sie reisten zusammen nach Neapel, dessen südliche Lebensfülle Philipp berauschte. Bald darauf konnte er ein lustiges Wiedersehen mit einigen Kriegskameraden feiern. Noch waren auch Cornelius und Schadow, sowie Noirlieu, Henriette Herz und Frau von Humboldt in Rom. Dann aber nahm einer nach dem andern Abschied; zugleich legte sich die drückende, fieberschwangere Sommerhitze über Rom. Und nun regte sich auch in Veit das Gefühl der Verlassenheit. Nur vorübergehend ließ er sich im Herbste durch den Umgang mit der Familie des hannöverischen Barons von Rheden noch einmal aufrütteln; seine Mutter fand ihn dort sogar „frisch und gesund und munter wie ein Wiesel“. Wahrscheinlich freute ihn zugleich die günstige Aufnahme einer von ihm und seinem Bruder veranstalteten Sonderausstellung in Berlin und daß Christian Rauch dem preußischen König über „diese Veits“ mit Worten des Lobes berichtet hatte. Schon im Dezember aber hören wir seine Mutter wieder klagen, daß er alle Geselligkeit meide, tagelang durch die Campagna streife oder grübelnd in der Villa Massimi sitze. Es zog ihn hinter Schadow und Cornelius her, denen er nach seiner künstlerischen Anlage so viel verwandter war als dem in Rom gebliebenen Overbeck. Im Januar 1820 nahm er einen Anlauf, um die Dantefresken in raschem

Zuge zu vollenden, damit er die Freiheit zur Heimkehr erlangte. Die Kraft dazu versagte ihm bereits. Auch er war der allgemeinen Ermattung des Zeitalters und den Nachwirkungen des Zerfalles seiner Schule unterlegen.

Die Folgen dieses Schwächezustandes wurden aber bald für Veit bedenklicher als für irgend einen seiner Freunde: denn jetzt vermochte er der Gefahr nicht mehr zu wehren, die ihm seit zwei Jahren von Overbecks Seite näher und näher drohte.



Abb. 38. Ferdinand Platner. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

Veits Natur suchte Anregung durch Freunde und Gleichstrebende. Nun hatte er in Rom niemand mehr als seinen ängstlichen, zaudernden Bruder Johannes und den erstarrenden Overbeck. Er hat in jenen Monaten beide mit vollkommenem psychologischen Verständnisse gemalt (Abb. 19, vergleiche Abb. 20); dessenungeachtet schmiegte er sich in seiner Einsamkeit Overbeck bis zur völligen Hingabe an. Bei seinem damals durch innere Kämpfe überzart gewordenen, fiebrig heißen und sich wieder einwärts kehrenden Leben war er nicht einmal fähig, eine ausgleichende Gegenwirkung auf den Freund auszuüben, für die derselbe vielleicht zugänglich gewesen wäre, — zeigen doch die derzeit entstandenen Tassofresken Overbeck auf anmutende Weise noch unter dem Einflusse des weltfrohen und frischen Cornelius. Unaufhaltsam drangen seitdem die verfehlten Meinungen des Lübecker Meisters in den Geist Philipps ein, deren erste Wirkungen schon in dem „Triumphe der Religion“, kräftiger in dem Bildnisse Noirlieus zu Tage getreten waren.

Zum zweitenmal ging die künstlerische Entwickelung Philipp Veits zurück. 1811 hatte nur seine Arbeitsfähigkeit nachgelassen, weil er sich überhastig, im Stadium des Lernens noch, von allen fremden Einflüssen hatte befreien wollen; das Wesen seiner Kunst war unversehrt geblieben, und nach einiger Zeit hatte er sich erholt. Diesmal jedoch handelte es sich nicht um vorübergehende Arbeitsunfähigkeit, sondern um seine Gestaltungskraft selbst: fremde, unkünstlerische Elemente traten in sie zersetzend ein, die seine Individualität beirrten und seinen Form- und Farbensinn verletzten.

Er verlor in der That rasch die Frische des Gefühls, seine liebenswürdige Natürlichkeit der Erfindung. Die Feinheit seiner Farbengebung ließ nach, und er that nichts mehr für seine zeichnerische Ausbildung. Für diese hatte er schon seit seiner Ankunft in Rom nicht genügend mehr gesorgt, sondern sich im wesentlichen auf die Gewandstudien beschränkt, zu denen sich die Nazarener regelmäßig saßen (Abb. 21 und 22), und sich erst 1818 wieder eingestanden, daß er erneuten Aktstudiums bedurfte. Er hatte damals eine getuschte Federzeichnung „Christus und Magdalena“ unter Händen. Sie zwang ihn zum erstenmal wieder zu „ausführlicher“ — um den Ausdruck seiner Mutter nachzusprechen —, d. h. bis in die Einzelheiten gründlicher Arbeit, worauf es bei dem

breiten und schnellen Malen al fresco nicht angekommen war. Die beiden Körper mißlangen ihm gänzlich. Aber gleich darauf griff Overbeck ein, und wir wissen, wie sehr er das Zeichnen nach dem Modell verurteilte, wie er wirklichkeitstreue, individuelle Formen und Farben sogar als dem Geist der Kunst zuwider erklärte. Gefährlicheres hätte Veit nicht begegnen können. Denn er neigte ohnehin zu einer gewissen Nachlässigkeit im Studium und war zudem jetzt wirklich ermattet. Es scheint denn auch keiner großen Mühe bedurft zu haben, um ihn von seinen Modellen abzulenken und in Overbecks neuen Komponierverein zu ziehen. Schnorr und später Führich mögen als Mitglieder dort manche Anregung erhalten haben; für Veit, den Ideen im Überfluß durchwogten, bedeutete die Teilnahme Schlimmeres noch als bloße Zeitvergeudung.



Abb. 39. Joseph Koch. Bleistift-Zeichnung. (?) Im Besitze der Frau von Longard zu Sigmaringen.

Nachhaltig in seiner Künstlerkraft geschwächt, quälte er sich in den Jahren, die auf 1819 folgten, vergeblich, seinen inneren Bildern den künstlerischen Ausdruck zu verleihen, der seinem Geiste vorschwebte. Häufig sah er seine herrlichsten Erfindungen wie jenen wunderbar edel gedachten Christuskopf (Abb. 23; dazu Abb. 24) durch die Unbeholfenheit seines Stiftes fast zur Karikatur werden, und darüber erlahmte ebenso der Schwung seiner Seele. Eine Scheu überkam ihn, auch nur nach dem Pinsel oder Stifte zu greifen. Versuchte er dennoch zu arbeiten, so wurden das Ergebnis zuweilen Entwürfe, die durch das Banale der Komposition, das Dilettantische der Zeichnung und den seelenlosen Ausdruck der Gesichter, besonders der Augen erschrecken.

* * *

Anderthalb Jahre hatte Veit für seine Dantefresken vorgesehen; sechs sind ihm unter dem Drucke seines seelischen Zustandes und der Abnahme seiner Schaffenskraft darüber vergangen.

Ma chi pensasse al ponderoso tema
E l'omero mortal che se ne carca,
No' l' biasmerebbe se sott esso trema.

Mit dieser Strophe Dantes selbst hatte Veit seinem Bruder am 27. Mai 1818, böser Ahnungen voll, seinen Entschluß zu dem Werke gemeldet. Schon die technischen Schwierigkeiten waren derart, daß er sie kaum bewältigen konnte: denn es betraf den Schmuck einer Decke und der Wölbungen von ihr zu den Wänden hin. Ganz naiv hat er sie bemalt, als wären es gerade, aufrechte Flächen. Der Stoff widerstrebte seinem Gestaltungsvermögen nicht weniger. Sein Vorgänger Cornelius hatte den richtigen Weg eingeschlagen, als er Dantes Vorstellungen vom Himmel durch Gruppen und stark bewegte Massen von Engeln und Heiligen auszudrücken unternahm. Veit war überhaupt nicht oder noch nicht imstande, Massen zu bilden und zu beleben; er mußte notgedrungen die Ideen des „Paradiso“ wieder in einzelnen Figuren zu verkörpern suchen, wie Dante selbst es beliebt hatte. Dabei geriet er allen Vorsätzen zum Trotz in enge Abhängigkeit von dem Dichter, und die über-

sinnlichen, fleisch- und blutlosen Heiligen und Allegorien des Himmels und der Scholastik hielten ihren Einzug in die Villa. Veit erschrak vor ihnen. Waren ihm doch schon die gewöhnlichen Gebilde seiner Phantasie allzu leblos und lyrisch angehaucht. Das „Kinderverlangen“ peinigte ihn, „etwas recht Wütendes“ zu malen, und er verstieg sich damals sogar in einer „Anwandlung von Laune“ zu einer Skizze raufender Knaben (Abb. 25). Dennoch wagte er seine Fresken nicht einmal mit dem geringen Maße irdischen Lebensfeuers und sinnlicher Schönheit zu erfüllen, das ihm auch ein enger Anschluß an Dante gestattet hätte. Nur von der Wölbung gegenüber der Eingangsthüre schaut bis heute in unversehrter Frische eine Gruppe hernieder, über die alle Reize seiner Kunst ausgestreut sind. Beatrice und Dante schweben vor Constanze und Piccarda. Die Anmut ihrer Formen, die Zartheit der Auffassung schmeichelt sich ein, warm leuchten die Farben. Aber Veit konnte sich auf dieser Höhe nicht behaupten. Bald schon werden die Farben matt und matter, die Gruppen sind ohne inneren



Abb. 40. Die unbefleckt Empfangene. Ölgemälde. Darmstadt, Großherzogliche Sammlungen.

Zusammenhalt, die Charakteristik ist wenig differenziert und zu unentschieden. Schließlich wie gebannt von der Gedankenwelt, die in dem Gedichte beschlossen ist, heftete er sich derart an Dantes Vorstellungen, daß er nicht einmal den Mut hatte, außer wissen von dieser größten Sünde gegen die Natur seiner Kunst wieder zurück; aber genug des Unmalerischen blieb noch übrig. Sein Bruder Johannes, vordem der Bewunderer der Anfänge des Werkes, äußerte sich 1823 durchaus ungehalten darüber.



Abb. 41. Der Schild des Achilles. Goldgehöhte Zeichnung. Frankfurt, Städelsches Institut.

Kaiser Karl und einem einzigen andern Heiligen eine der vielen Gestalten zu setzen oder auf dem Boden zu lagern; er reihte sie alle langweilig nebeneinander. Eine Zeit lang wich er sogar dem Drängen Friedrich Schlegels, den symbolischen Charakter der Dichtung vorzukehren. Allerdings brachte ihn sein künstlerisches Gewissen … Philipp selbst, durch ewiges Umändern gereizt und sich des Mißerfolges bewußt, war mehrfach daran, die Arbeit im Stiche zu lassen. Endlich, im Sommer 1824, legte er die letzte Hand daran (Abb. 26—28). Auch das einzige Bild außerdem, an dem er nach 1819 noch gearbeitet hatte, eine „Judith“ für den Freiherrn von Quandt,



Abb. 42. Ausschnitt aus dem „Schild des Achilles“

lieferte er erst 1823 ab; sie soll viel gelobt worden sein, war jedoch in der Farbe sicher mißraten.

Wandern wir heute zu der Villa Massimi hinaus in die Einsamkeit des Lateran-Gebietes, betreten wir den verwilderten Garten, das verfallende Haus, und flutet dann plötzlich nach Öffnung der spinnwebüberzogenen Läden das Tageslicht durch den kleinen Raum, den Veitischen Himmel erschließend,



Abb. 43. Anlage zu dem „Fackellauf". Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

so ergreift uns unwillkürlich heilige Rührung. Dort oben in der Mitte die hehre stille Maria, lobpreisend St. Bernhard und Dante zu ihren Füßen, und an den Wölbungen entlang die Himmelssphären von der Begrüßung des Dichters durch die Frauen, die im Widerstreit des Lebens fielen und doch die Krone der Seligkeit erhielten, bis zu dem Augenblick, da Dante niedergesunken ist vor dem Apostelfürsten, dem Träger der Schlüssel. Wir erinnern uns, unter welchen Leiden dies alles geworden ist, und wir bewundern die Reinheit der Gesinnung, die Einfachheit der Weltanschauung und die adelige Frömmigkeit, die mitten aus den vielen Zeichen von Unkraft und verfehlter Anstrengung siegreich über alle Prüfung leuchtet. Schon Veits Freunde wurden durch sie zum begeisterten Beifall genötigt.

Veit selbst dagegen schien gänzlich gebrochen. Er klagte der Mutter seine Unfähigkeit und Trägheit. Massimis Absicht, von dem absonderlichen, aber lebensprühenden Koch unter seine kaum bewegten Himmelsfresken Dantes Fegfeuer und Hölle malen zu lassen, erbitterte ihn; trotzdem beharrte er dabei, nicht selbst die Fortsetzung zu übernehmen. Die Mitwirkung von Begas, des späteren Berliner Akademikers, der bei ihm studiert hatte, wies er zurück, wie er denn überhaupt keinen der Jüngeren zu sich heranließ, mochten sie ihm gleich mit der Verehrung Ludwig Richters begegnen. Luise Seidler, seine Künstlerfreundin, war schon im Sommer 1823 fortgezogen. Aufträge von fremder Seite wurden ihm nicht

mehr zu teil, weil kein Verlaß auf ihn war; auch ging der römischen Gesellschaft soeben ein neuer Stern in dem Genremaler August Riedel auf. Größeres ohne festen Auftrag zu beginnen, mochte er sich nicht aufraffen, und so sah er unentschlossen dem Nahen von Nahrungssorgen entgegen. Es war ihm zu Mute, als hätte er sich unberufen in das Haus der Kunst gedrängt. Er war müde geworden, müde durch die Kämpfe um seine Kunst, müde auch durch die um seine Weltanschauung.

* * *

Der Kampf um seine Weltanschauung war gewiß im Grunde nur derselbe, den die meisten religiös erzogenen Männer an der Schwelle ihrer Lebensreife durchzustreiten haben. Aber traf ihn der Zwiespalt bei seinem weichen Wesen ohnehin schon ärger als viele andere, so wurde die Heftigkeit des Streites noch dadurch gesteigert, daß aller Frohmut aus Philipps Brust infolge des Versiegens seiner künstlerischen Schaffenslust entwichen war. Und als wäre sein Maß auch damit noch nicht voll gewesen, zwang ihn das Schicksal vermöge der Arbeit an den Fresken, ihn, den mitten im Strudel des kurialen Treibens Befindlichen, alle diese Jahre ununterbrochen auf die zornbebende Stimme Dantes, des großen Warners und Richters seiner Kirche an der Pforte der Neuzeit, zu hören. Er ward an seinem Glauben nicht irre, aber nur um so tiefer schnitt ihm der Widerspruch ins Herz zwischen der kirchlichen Praxis, wie er sie zu Rom beobachtete, und seiner germanisch-lauteren Auffassung von der Kirche und dem Christentum. Wandte er sich dann hilfesuchend mit seinem Dichter rückwärts zu seiner deutschen Nation, der gotterkorenen Hüterin der Kaisermacht, so schnürte ihm der Anblick der reaktionären Zwingherrschaft dorten die Brust gleich schmerzlich zusammen. Seine Mutter verstand ihn richtig, wenn sie urteilte: „Geduld und Gehorsam zu



Abb. 44. Anlage zu dem „Fackellauf“. Bleistift-Zeichnung.
Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

predigen, scheint jetzt auch den Besten unter den jungen Männern unwürdig."

Als Veit noch jünger war, hatte er



Abb. 45. Der heilige Georg. Ölgemälde.
Bensheim a. d. Bergstraße, Pfarrkirche.

gemeint, Priester werden zu müssen, um sich theologische Klarheit und innere Ruhe zu erwerben. Verpflichtungen, die er als Künstler eingegangen war, bewahrten ihn vor einem unzeitigen Entschlusse, dem vielleicht eine Beimischung von Lust am Müßiggang nicht fremd gewesen wäre. So blieben seine religiösen Anschauungen, was sie ihrer Wurzel nach waren, „wildgewachsene Theo-



Abb. 46. Die Aussetzung Mosis. Ölgemälde. Frankfurt, Städelsches Institut.



Abb. 47. Judas Makkabäus. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

logie", um seine eigenen Worte dafür zu gebrauchen. Fromm und dankbar beugte er sich auch fernerhin der Kirche; „ultramontanisch" aber dachte er nicht, und neben dem Pilger blühte der „Rittersporn". „Der Militär schlug ihm noch oft in den Nacken" — seiner Mutter sehr zur Klage. Sie wußte nicht, wie sie seine Haltung schelten sollte — „deutsch rebellisch katholisch oder catolicamente rebellisch und christianamente deutsch". Friedrich Schlegel wehrte ihr den Tadel: Philipp sei „so männlich jung" und „auf so menschliche Art christlich", daß er darin recht mit ihm zusammenfühle.

Die „jugendliche Sehnsucht" nach dem Priestertum verging, die nach einem Heim und Weibe erwachte. Dorothea nahm sofort wahr, in welch erregte, gerührte Stimmung die Taufe von Overbecks Söhnchen Philipp versetzte. „Ich glaube, er würde sich gleich zu heiraten entschlossen haben, wenn sich eine Braut gleich hätte finden lassen. Mir scheint, als ob ihn solche Gedanken, ohne bestimmten Gegenstand, jetzt ziemlich oft beschäftigen, und mir wird etwas bange vor Übereilung und Täuschung." Die Hoffnung mag ihr damals geschmeichelt haben, daß er und Henriette von Rheden einander finden würden. In derselben Zeit aber, es war im Winter 1819 auf 1820, wählte er schon ein blutjunges Mädchen von 14 Jahren, das er am 15. August 1821 heimführte, Karoline Pulini, die Tochter seiner langjährigen Hausleute. Sie war nach der Charakteristik der Schwiegermutter „eine recht angenehme, unbefangene Römerin", nach dem Urteil Luise Seidlers „ein sinniges Wesen", mit jenem Takt und teilnehmendem Verständnis begabt, die ein liebendes Weib so leicht entfaltet (Abb. 29). Die Vorsehung fügte es, daß Veits Frau ihm vorerst nicht einmal eine behagliche Häuslichkeit zu bieten vermochte. Beide Gatten erkrankten bedenklich; im Haushalt gab es unerwartete Sorgen, die Zahl der Kinder mehrte sich rasch. Aber ein treues Weib ist Karoline stets gewesen, sie hat für ihre Kinder gelebt, und die Freunde des Veitischen Hauses haben ihrer stets mit Verehrung gedacht. Freilich konnte sie dem Gatten in den ersten Jahren und selbst Jahrzehnten nicht geben, was er in der Ehe schmerzlich suchte: sie war noch zu jung und in zu bescheidenen Verhältnissen aufgewachsen, um zu begreifen und zu würdigen, was in seiner Seele wühlte, welche Qualen er als Künstler litt und unter welchen Kämpfen er als Mensch und Christ sich müde stritt. Weder stützen noch zurechtweisen konnte sie ihn. Er hat allein mit sich fertig werden müssen.

Veits Mutter war schon 1820 wieder abgereist. Kurze Zeit wirkte, noch in seinem Hochzeitsjahre, der Verkehr mit dem Frei-

herrn vom Stein und dessen geistvoller Tochter, die nach Rom gekommen waren, wohlthätig auf ihn ein. Er malte ein Bildnis der hübschen jungen Dame, von dem alle „hingerissen“ waren. Stein selbst hatte ihm gesessen. Dann floh Veit aufs neue in die Campagna. Nur Tage leidenschaftlicher Sehnsucht nach Deutschland führten ihn zur Arbeit zurück, damit er endlich seiner Pflichten in der Villa ledig werde. Niebuhr bemühte sich um einen Auftrag für ihn im Kölner Dom. Aber gleich darauf wehrte der Unstete ab und erklärte sich wieder an Rom für immer gebunden. Er begann wie in den ersten Jünglingsjahren zu dichten — Verse voll schmerzlicher Melancholie, die seiner Mutter Novalis ins Gedächtnis riefen. — —

* * *

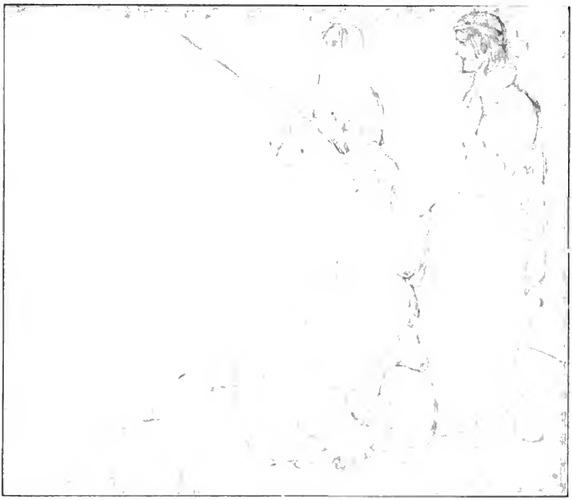


Abb. 48. Moses beim Kampfe gegen die Amalekiter. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

In Leid und Kampf, in Unruhe und Schwanken vergingen Philipp so die Zeiten, bis er das dreißigste Lebensjahr überschritten hatte. Der Eintritt in das Mannesalter gab auch ihn sich wieder.

Hatte das Rom des Kirchenstaats in dem jungen Herzen Aufruhr geweckt, das „ewige“ Rom, das erst des Mannes geklärter und weiterer Sinn erfaßte, glättete die Wogen. Und hatte Dante ihn zuerst verwirrt und aufgereizt, so ward er ihm mit zunehmender Lebenserfahrung und allgemach kühlerer Weltbetrachtung ein Führer zum Frieden.

Heiß hatte des Lebens Sturm den jungen Künstler umbraust und ihn gar vom Rosse gehoben, auf dem er schon zuversichtlich dahergesprengt kam. Eine Weile lang blieb er wie tot auf dem Felde liegen. Dann aber fühlte er, daß er den Fall über-



Abb. 49. Die beiden Marien am Grabe. Feder-Zeichnung. Stift Neuburg. Im Besitze des Freiherrn von Bernus.

standen hatte, reckte sich, schwang sich wieder aufs Roß und ritt aufs neue vorwärts.

* * *

Im Jahre 1827 besuchte Abbé Noirlieu seinen alten Freund. Führich und Steinle, welche die besten Maler der jüngeren Nazarenischen Schule werden sollten, wanderten nach Rom und eine Anzahl junger Künstler und Gelehrter außerdem. Viele davon pflogen wöchentlich mehrmals litterarischer Unterhaltung bei dem Bildhauer Lotsch. An anderen Abenden wurde bei Steinle oder in der Familie Bunsens Musik getrieben. Veit gewann jetzt wieder Interesse an solchen Dingen. Bei Lotsch las er selbst vor, abwechselnd aus des Grafen Stolberg Geschichte der Religion Jesu Christi und Shakespeares Dramen. Mit seinem feinen, sorgfältigen Stifte hat er manche aus dem Kreise auch gezeichnet: von Theologen den späteren Verteidiger des Hermesianismus und Bonner Professor Braun und die Brüder Müller, von denen Georg Bischof in Münster wurde, von Kunstgenossen die Maler Tunner, Koopmann und den Aachener Schmitt, den Bildhauer Eberhard und den Vergolder Thomas, auch Ferdinand Platner, den Stifter der Bibliotheca Platneriana im deutschen archäologischen Institut zu Rom (Abb. 30—38). Möglicherweise rührt ebenso der köstlich charakterisierte Kopf des alten Koch aus diesen Jahren her (Abb. 39).

Sofort, als Veit wieder hervortrat, wurde er auch wieder beachtet. Das Städelsche Institut in Frankfurt a/M. erteilte ihm, Overbeck und Schnorr, den drei Häuptern des Komponiervereins, Aufträge, einen erhielt Veit aus Berlin, andere aus Privatkreisen. In Rom selbst wandte man sich wieder an ihn. Er hatte seit dem Jahre 1824 nur einen kleinen, sehr einfachen „Anklopfenden Christus“ gezeichnet, Rhedens oder Dr. Ringseis zuliebe, denen er ihn schenkte. Es ward ihm schwer, aufs neue Größeres zu leisten. Ein „Christus am Ölberg“, der heute in der Drei-Königskapelle des Naumburger Domes aufbewahrt wird, sein erster Versuch wieder in Öltechnik, ist ein schwaches Bild nach Komposition wie Ausführung — ein Denkmal mehr noch

des Verfalls als frischen Arbeitsvermögens. Aber dabei ist es nicht lange geblieben.

Schon auf dem Vorplatze unseres deutschen Palastes Caffarelli zu Rom, schmerzlicher noch auf der Höhe San Pietros in Montorio empfindet man die rohe Wirkung der zierlosen Backstein-Fassade von Ara Coeli am Kapitol. Das Auge wünscht sich, daß sie wenigstens wie diejenige anderer römischer Kirchen derselben Art mit einigen Mosaiken geschmückt sein möchte. Veit entwarf im Jahre 1827 einen entsprechenden Plan, ich weiß nicht, auf wessen Anregung. In der Mitte des Giebelteils der Front sollte eine Madonna thronen, zwei kerzentragende Engel in weißen und sechs in bunten Gewändern sollten sie umgeben, je vier Heilige zu beiden Seiten stehen. In der Thorfüllung über der Mittelthüre wünschte er in Halbfigur Christus mit zwei Engeln und über jeder der beiden Seitenthüren zwei Evangelisten mit ihren Symbolen. Christus und Maria in Sonnenglorie, im übrigen ein blauer Hintergrund. Bunsen vermittelte mit den Franziskanern, die den Dienst in der Kirche versahen; aber es erhoben sich Schwierigkeiten, die eine Entscheidung verhinderten.

Inzwischen übertrugen die französischen Nonnen in San Trinità del Monte am Pincio dem Meister die Ausführung zweier Altargemälde: das eine sollte die Unbefleckte Empfängnis Mariens, das andere das Herz Jesu verherrlichen. Es galt die Lieblingskulte einer neuen Bewegung im kirchlichen Leben, die unter dem Einflusse des französischen Katholizismus soeben sich ausbreitete, dem deutschen Künstler aber noch widerstrebte. Eine Änderung des Auftrags war nicht zu erhoffen. Veit lehnte schließlich das Herz Jesu-Bild ab, weil er es nicht über sich brachte, eine menschliche Gestalt zu malen, die das eigene blutige Herz sich vor die Brust hält. Die „Unbefleckte Empfängnis" dagegen nahm er an.

Dieses Bild, sein erstes großes Ölbild überhaupt, abgesehen von jener „Religion" für die Fürstin von Hohenzollern, ist oft gepriesen worden und dem Kunsthistoriker Förster sogar vorgekommen wie eine Vision. Thatsächlich trägt es die Spuren langjährigen künstlerischen Verfalles gleich dem Bilde in Naumburg deutlich an sich. In der Farbengebung ist es für ein Werk Veits unbegreiflich roh, ungestimmt und ohne Übergänge. Vor einer grellen, übergroßen und den Hintergrund nahezu füllenden Sonne steht die Jungfrau, in ein dunkelblaues Gewand gehüllt, auf dichtem Gewölke. Dieses ballt sich um das Gestirn, ohne seinen Strahlen Durchtritt zu gewähren. Unter ihm hängt zu den Füßen Mariens die Mondsichel. Kaum schimmern um sie her aus dem nächtlichen Dunkel Berge und Meer. Zwei große Engel halten schwebend Krone und Lilie über die unbefleckt Empfangene; ein paar Cherubim lugen aus den Wolken. Maria selbst gewährt einen unglücklichen Anblick. In ihren Gewändern steckt kein Körper. Die Schulter- und Halspartie ist unnatürlich. Die Arme sind durch den engen Mantel in der Bewegung behindert. Und mit ihren vorwärtsgebogenen Knieen scheint sie nieder zu schweben wie in blasser Furcht zu stürzen. Wohl aber sind



Abb. 50. Bleistift-Studie zu Abb. 49.
Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

Einzelheiten der Farbe wieder wahrhaft erfreulich. Der Künstler hat das Bild später mit geringen Änderungen für Darmstadt (Abb. 40) und auch sonst noch wiederholt.

Das Wichtigste für Veit war nunmehr, daß er in eine neue Umgebung mit neuen Anregungen und in eine Stellung kam, die ihn zu selbständiger Thätigkeit zwang. Die Schaffenskraft war zurückgekehrt, aber noch irrte er ziellos versuchend umher. Er ihm zugleich Künstlerverkehr in Fülle verbürgte.

Da erhielt er von Frankfurter Freunden im Frühjahr des Jahres 1829 die Ankündigung, daß ihm ein Ruf an die Spitze des neugegründeten Städelschen Instituts bevorstehe, den Overbeck soeben abgelehnt hatte. Veit geriet darüber zunächst in lebhafte Unruhe. So ganz gewöhnt, nur sein eigenes inneres Leben zu leben,



Abb. 51. Akt-Studie. Darmstadt, Großherzogliche Sammlungen.

mußte sich auch als Künstler wiederfinden. Und diesmal war das Glück ihm zur rechten Stunde günstig.

V.

Seit dem Jahre 1825 machte Cornelius den Schlegels bald diese, bald jene Aussicht für ihren Sohn auf einen Auftrag in München. Veit selbst wünschte sich dort eine Akademieprofessur, als ein sicheres Amt ohne sonderlich störende Pflichten, das auch in der Kunst aufzunehmen und zu pflegen, nur was ihn selbst befruchtete und erfreute, hat er gefürchtet, daß die Leitung einer Galerie ihm Sorgen aufbürden werde, die er nicht zu tragen verstehe. Aber die Rücksicht auf seine zahlreiche Familie verbot ihm, von vornherein abweisend zu antworten. Zugleich erinnerte ihn seine großgesinnte Mutter, welch eine Stellung er den Nazarenern als Haupt der Frankfurter Kunstschule in deren Vaterland selbst erobern könne. Christian Brentano, der Bruder des Dichters, vermittelte vorteilhafte

Gehaltsbedingungen und die Zusicherung einer anscheinend kaum begrenzten Bewegungsfreiheit. So erfolgte im Oktober des Jahres 1829 auf das förmliche Anerbieten sofort seine Zusage. Winter und Sommer vergingen noch über der Vollendung der „Unbefleckten Empfängnis“. Im September des Jahres 1830 jedoch traf er mit seiner Frau und fünf Kindern in Frankfurt ein, wo Großmutter Schlegel im Günderodeschen Hause bereits mit der Einrichtung beschäftigt war. Sie verweilte, seit dem Januar 1829 Witwe, von nun ab bis zu ihrem Ende bei dem Sohne.

Die Frankfurter Verhältnisse schienen vorzüglich in konfessioneller Hinsicht schwierig. Frankfurt war eine evangelische Stadt; starken Einfluß besaßen die Juden. Wenn trotzdem in Veit der Vertreter einer ausgesprochen katholischen Malerschule berufen wurde, so dankte er das einmal dem Mangel einer ähnlich bedeutenden andersgesinnten Schule, ebenso sehr aber der gesellschaftlichen Hochschätzung, deren sich mehrere katholische Familien in Frankfurt erfreuten, und der Rücksichtnahme auf die katholischen Bundestagsgesandten dort. Die Zufälligkeit dieser Umstände stellte an den durch sie Emporgetragenen peinliche Forderungen. Aber Veits Natur war innerlich reich genug, um auch hier den Takt zu bewahren: ein Charakter von tief persönlicher Religiosität, besaß er die heilige Achtung vor jeder fremden Überzeugung, deren er hier bedurfte. So kam es, daß die leise Scheu, mit der man ihn erwartet hatte, nach seiner Ankunft sich rasch in herzliches Vertrauen wandelte. Nur einem Manne blieb er fremd, der durch sein Katholisieren ihm scheinbar am verwandtesten dachte: Friedrich Böhmer, dem ausgezeichneten Historiker.

Schwieriger als die Frankfurter in ihn fand sich Veit in die Frankfurter. Allzu lange hatte er schon die alles Kleinliche zurückdrängende Wirkung, die ruhige Sammlung und die Bedeutsamkeit des römischen Lebens in sich erfahren. „Der Eindruck, den mir die Verhältnisse der deutschen Baulichkeiten und selbst die Gegenden machen,“



Abb. 32. Einführung der Künste durch das Christentum. Fresko-Gemälde. Frankfurt, Städelsches Institut.



Abb. 53. Der erste Entwurf zu dem Fresko Abb. 52. Farbenstudie. Frankfurt, Städelsches Institut.

äußerte er sich am 10. November gegen seinen Bruder, „ist noch immer so, als könnte man, wenn man nur die Beine ausstreckte, über Dächer, Häuser, Städte und Berge mit Leichtigkeit hinwegschreiten, so daß es mich doppelt wundert, daß die Leute für so kurze Zeit und so engen Raum so umständlich thun. Es wird einige Zeit kosten, bis ich diesen Maßstab verliere.“ Seinen besonderen Unwillen erregte es, daß seine Amtsgeschäfte ihn wider Erwarten kaum zu eigener Arbeit kommen ließen, wodurch er auch finanziell in sorgenerregender Weise geschädigt wurde. Bald traten Widrigkeiten mit dem Verwaltungsrate dazu. Die wenig geschickte Organisation des Instituts hatte die Entscheidung über die Ankäufe und Aufträge der Galerie in die Hände der Kunstdilettanten des Verwaltungsrates gelegt und dem Leiter der Galerie nur geringen Einfluß darauf eingeräumt. Auch waren die Lehrstellen der mit dem Institut verbundenen Kunstschule, obwohl der Aufsicht Veits untergeben, ohne Anfrage bei ihm besetzt worden. Sogleich befürchtete er eine Beeinträchtigung seiner

Absichten mit dem Institut und empfand dies im voraus mit Künstlerleidenschaft. Seine Mutter hatte die größte Mühe, ihn über diese Schwierigkeiten hinwegzuleiten. Das Ausharren fiel, wie sie selbst klagte, seinem „stillsinnigen, bescheiden sich zurückhaltenden, lieber gehorchenden als befehlenden Sinn nicht leicht“. Er schalt auf Frankfurts Armut an künstlerischer Anregung als bei seiner großen Geschichte unbegreiflich, fühlte sich durch die Amtsgeschäfte „im Innern sehr gestört und gehemmt“ und erklärte sich auf einen „äußersten Vorposten“ geschickt: das Heimweh nach seinen Gesinnungsgenossen brenne ihm „unauslöschlich“ im Herzen. — —

Einige Wochen darauf versicherte Veit gehobenen Mutes, daß er zwar die gute Hälfte seiner Zeit noch immer in Gedanken zu Rom weile, wo er sechzehn Jahre gelebt hätte, aber darum in seinem neuen Wirkungskreise nicht unbefriedigt sei. Der Verwaltungsrat hatte sich bereit gezeigt, einen ganzen Kreis biblischer Bilder nach seinen Vorschlägen zu vergeben. Die ersten Schüler stellten sich ein, und hätte Veit nicht ab-



Abb. 51. Mittelfeld des Fresko Abb. 52.

gewehrt, so wäre schon im Jahre 1831 eine Sezession Düsseldorfer Kunstschüler zu ihm, mit Rethel an der Spitze, erfolgt. Mehrfache Besuche römischer Freunde, das Wiedersehen alter Bekannter am Rhein, die herzliche Wiederanknüpfung der Beziehungen zu seinen Berliner Verwandten heiterten ihn auf. Erneute Pflege der Musik mit Felix Mendelssohn, der monatelang in Frankfurt blieb und dem älteren Vetter schwärmerisch anhing, sowie der Gedankenaustausch mit Clemens Brentano ließen ihn sogar seine Einsamkeit als Künstler vergessen. Und nun gewann er auch wieder Muße zum Malen.



Abb. 55. Studie zur „Religion“ in Abb. 52. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

* * *

Veits künstlerische Thätigkeit in Frankfurt begann mit einer schmerzlichen, aber heilenden Krisis. Durch seine anschmiegende Art war er seinen natürlichen Gaben untreu geworden, um dem minderwertigen Ideale Overbecks nachzugehen. Aber schon seine „Unbefleckte Empfängnis“ bewies, daß es auf diesem Wege keine Entwickelung für ihn gab. Vor einem Seitenstück zu ihr, einer ebenfalls noch in Rom angelegten „Himmelfahrt Mariens“, brach Clemens Brentano in ein rückhaltloses »Pfui Teufel« aus. Dieser Mann, der damals von Runge mit so großartig bewundernden Worten als dem „tiefsinnigsten und unmittelbarsten Künstler der neueren Zeit“ gesprochen hat und Schwind und Schnorr kühnlich neben Cornelius stellte, konnte nicht gemäßigter über Veits augenblickliche Kunstweise reden. Und dieses »Pfui Teufel« wirkte. Veit zerriß sein Bild und that noch öfter desgleichen. Schon glaubte ihn seine entsetzte Mutter in die Zustände der zwanziger Jahre zurückgefallen; aber diesmal war es vielmehr ein Übergang zu einer neuen Zeit gesunden Schaffens. Ein verzehrender Arbeitseifer beseelte ihn. Es gab Wochen, da er „wie ein Besessener“ vor der Staffelei verharrte, bis zur Erkrankung.

Veit hatte für das neu errichtete Gebäude des Städelschen Instituts den Deckenschmuck des Antikensaales und die Ausschmückung der Aufgangstreppe übernommen; nach seinen Entwürfen sollten dort fünf, hier eine Darstellung aus dem Altertum ausgeführt werden. Der antike Stoff wirkte befreiend auf ihn; er trat unbefangen an ihn heran, weil er sich noch nie mit Ähnlichem beschäftigt hatte, und bethätigte sich mit soviel Freude daran, daß er selbst schließlich von seinem Werke befriedigt war. Bis Ende 1832 und sogar noch 1833 begegnen wir ihm immer wieder darüber.

Griechenland hatte Veit seit früher Jugend angezogen, und wie es wenigen von uns beschieden ist, war er vom Geiste des alten Hellas durchdrungen. Wundersam mischte sich nun in seinen Entwürfen antike Grazie mit christlich-germanischem Leben. Oft schauen uns plötzlich aus diesen Bildern des heiteren und so einfachen Daseins-

genusses der Alten nordische Menschen mit ihrem wehmütigen Ernste entgegen. Immer aber sind die Motive schlicht und entfalten sich klar und mühelos vor dem Betrachter. Homer war nicht umsonst des Künstlers Lehrmeister geworden. Veit hatte in ihm über die Grenzen und Aufgaben der eigenen Kunst im Gegensatze zur Dichtkunst noch weit richtigere und tiefere Erkenntnisse gefunden als bei seinem früheren Ringen mit Dante. Als unvergleichlich in der Hinsicht hat er stets die Beschreibung des Achilles-Schildes bewundert. Er wählte ihn zum Vorwurf für das Mittelbild der Decke. „Das Gedicht zerfällt in drei Kreise. In dem ersten die Beschäftigung der Städte, beginnend mit dem Hochzeitszug, der Rechtshandel auf dem Markte und endlich der Krieg. Zweiter Kreis die Beschäftigung des Landlebens, Ackerbau, Viehzucht, Weinlese. Drittens ein fröhliches Fest mit Gesang und Tänzen. Den Mittelpunkt des Schildes bildet die alles erleuchtende Sonne nebst den Himmelszeichen, die den Wechsel der Jahreszeiten andeuten, und das Ganze wird am Rande durch das Meer umschlossen. Es ist bekannt, daß nach der Vorstellung der Alten die Erde flach gebildet war, von dem endlosen Meer, dem Sinnbilde der Ewigkeit, umströmt, und nach dieser poetischen Auffassung gestaltet sich der Schild des Achilles im höheren Sinne zu einem



Abb. 56. Studie zur „Italia“ (ursprünglich als Roma geplant). Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.



Abb. 57. Italia. Linker Flügel des Fresko Abb. 52.
(Karton in dem Großherzogl. Museum zu Karlsruhe.)



Abb. 58. Germania. Rechter Flügel des Fresko Abb. 52.
(Karton in dem Großherzogl. Museum zu Karlsruhe.)

großartigen Bilde der ganzen Erde mit ihren Bewohnern und ihrem verschiedenartigen Treiben und Leiden.“ So hat Veit selbst Homers Beschreibung knapp zusammengefaßt. Er bildete sie jetzt mit liebevoller Vertiefung nach (Abb. 41 u. 42). Ringsumher plante er vier Einzelgruppen: Dädalus heftet dem Ikarus die Flügel an; Penelope webt mit den Dienerinnen das Gewand und Athene tritt ihr ratend gegenüber; Prometheus formt den Menschen; Thetis erbittet von Hephästus die Rüstung für Achilles. Die Farbenskizzen dazu scheinen im Besitze des Frankfurter Künstlervereins erhalten zu sein. Die Zeichnung für das Treppenhaus, ein „Fackellauf“, kam nicht über die ersten Anlagen hinaus, wie denn aus der ganzen Ausschmückung des Gebäudes aus mir unbekannten Gründen nichts geworden ist. Die Anlagen lassen ersehen, daß uns durch ihre Nichtausführung eine der schönsten, wenn nicht die schönste Offenbarung des Veitischen Künstlertalentes entgangen ist (zwei davon Abb. 43 u. 44). Es ruht über ihnen jener Zauber einfacher Anmut und jener geheimnisvolle Reiz der Erfindung, der sich zerlegender Schilderung entzieht.

* * *



Abb. 59. Herr von Günderode. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

Der Einfluß der Antike kam sogleich auch den Gemälden kirchlichen oder biblischen Inhalts zu gute, die Veit in diesen Jahren in Angriff nahm. Er streifte die Einwirkungen anderer ab, schuf seine Bilder ohne Absichten, die der Kunst fremd sind, bloß aus der stillen Stimmung der Seele heraus und schmückte sie mit all den Zügen liebenswürdiger Menschlichkeit, an denen sein Inneres so reich war.

Lassen wir eine durch Schüler ausgeführte Kreuzigung in der Pfarrkirche zu Camberg und ein oder zwei nicht mehr nachweisbare Tafelbilder mittlerer Größe außer acht, so war das erste Hauptwerk Veits zu Frankfurt ein heiliger Georg für die Pfarrkirche zu Bensheim (Abb. 45). Vielfach beschädigt, gibt es heute nur allmählich einen Eindruck von dem, was es dereinst war. Die ganze Seele des Gemäldes ruht in dem Kopfe des Heiligen. Veit besaß nicht die Mittel in sich, jene Verkörperung männlicher Kraft und männlichen Mutes hervorzubringen, als welche die christliche Legende sich Sankt Georg denkt. Aber was sein Herz bewegte an Vorstellungen keuscher, verklärter Schönheit und an Eindrücken träumerischer Melancholie, das versuchte er in diesem Jünglingskopfe Gestalt gewinnen zu lassen. Das Begebnis selbst und was zur Charakteristik des Heiligen als Georg dienen mußte, ward darüber zur Nebensache. Nicht die Augen-

blicke des Kampfes, sondern die ihm zunächst folgenden lasser Ruhe sind zur Darstellung gewählt worden. Und selbst das befreite, betende Weib im Hintergrunde, das außer Verhältnis klein gegeben ist, trägt nur dazu bei, die ruhig-andächtige, innig-ernste Stimmung des Bildes zu erhöhen. Bildes. Selbst Johannes hat keine selbständige Geltung neben ihm. Sein und Christi Körper gehen in ein und demselben Farbenton zusammen. In der Farbenwirkung insgesamt ist das Bild zu trübe; bemerkenswert ist es doch, daß der Maler hier versuchte, den häßlich-braunen Ge-



Abb. 60. Der Buchhändler Simon Veit. Ölgemälde.
(Nach einer älteren Photographie des Herrn Hofphotographen Metz in Mainz.)

Neben dem „Georg" entstand eine „Taufe Christi", heute in der Kirche des Schlosses Johannisberg das Altarbild der Taufkapelle. Das Landschaftliche beherrscht die Stimmung. Über dem Jordanthal die heilige Stille des Morgens einer weltentlegenen Stätte. Christus entsteigt soeben dem Flusse, das Haupt geneigt, die Hände niederwärts geöffnet wie bei dem Christus des Abendmahles von Leonardo. In ihm allein sammelt sich aller innere Gehalt des samtton zu vermeiden, den die Ölmalerei jener Jahre bevorzugte, und einen naturwahreren zu treffen, der dem dünnen, kühlen Licht der Morgendämmerstunde entsprechen sollte.

Das Haupttafelbild dieser ersten Frankfurter Zeit wurde eine „Aussetzung Mosis" (Abb. 46). Veit scheint es im Herbste 1835 vollendet zu haben. Bis dahin war gewöhnlich die Findung Mosis durch die ägyptische Prinzessin von den Künstlern be-

vorzugt worden, mit Erfolg von den Venetianern, denen sie als Vorwand für die Schilderung prächtigsten Daseinsgenusses diente. Veit malte die das Kind aussetzende Mutter, wie sie es zum letztenmale in die Wiege bettet. Die südliche Landschaft glüht schon in abendlich dunkeln und heimlichen Farben. Wieder ist sie ein Hauptträger der Stimmung, die so lautlos und konzentriert ist wie je auf Tafelbildern Veits. Ganz in der Ferne erst lustwandelt die Prinzessin. Leider erscheint die Gesamtwirkung der Landschaft zum Teil zersplittert, indem Veit das Schilf des Vordergrundes nicht, wie es unser Auge in der Natur sieht, in der Hauptsache als Masse und Farbenfleck gab, sondern einzeln Blatt für Blatt. Dagegen steigert er gerade durch die Breite und Größe der Gewandbehandlung die Gewalt des Ausdruckes in der Mutter Mosis mächtig. Nie wieder hat er einem Weibe zugleich so heißes Leben und so viel Hoheit eingehaucht. Daß nur ein Mutterherz dieses Werk ganz zu würdigen vermöge, war das Lob, das seine eigene Mutter ihm darob spendete.

Ähnliche Stärke der Empfindung wie den großen Gemälden eignet auch einer ausgeführten Federzeichnung der „beiden Marien am Grabe“ für die Rätin Schlosser und zwei kleinen Bleistiftentwürfen, die über die Anlage nicht hinausgekommen sind.

Der Held des einen dieser Entwürfe ist Judas Makkabäus (Abb. 47), wie er vor dem Zusammenstoße mit Antiochus Eupator bei dem Schlachtgebet seiner Mannen kampfbereit sich wieder erhebt. Die flüchtige Zeichnung ist im einzelnen fehlerhaft, aber die Hell-Dunkel-Wirkung bereits vollkommen angedeutet.

Der andere Entwurf (Abb. 48) knüpft an die Erzählung der heiligen Schrift von dem Kampfe Josuas gegen die Amalekiter. Moses war während des Kampfes mit Aaron und Hur zum Gebet auf die Höhe eines Berges gestiegen. So oft er seine Hände emporstreckte, siegten die Israeliten; ließ er sie sinken, siegten die Amalekiter. Da breitet er denn die Arme über die Kämpfenden ohne Unterlaß, und Aaron und Hur stützen sie ihm. Veit hat die Idee, als sie ihm vor die Augen trat, mit ganz wenigen Strichen auf einem Stücke Fließpapier festgehalten. Sagt er in ihnen nicht dennoch schon alles? wie Moses, ermüdet, mit einer letzten schmerzvollen Anspannung seiner Kräfte sich emporreckt, nicht bloß zum Gebete, sondern in der Erregung auch drängend und führend?

Die „beiden Frauen am Grabe“ sind ein reines Stimmungsbild, aber obwohl nur Zeichnung, von solcher Intensität der Töne, daß sie unwillkürlich farbig gesehen werden, und wieder so völlig anspruchslos im Ausdruck, daß sie bereits einem späteren, geklärteren Zeitalter der Kunst anzugehören scheinen (Abb. 49, dazu Abb. 50).

* * *

War Veit mit diesen Bildern und Zeichnungen sichtlich schon dem Gipfelpunkt seines Schaffens nahe gerückt, so erhebt sich für uns mit doppeltem Interesse wieder die Frage: wie es um seine technische Weiterbildung bestellt gewesen sei.

Sein Gefühl für die Feinheit der Farben, das sich zu Rom in den Fresken der Casa Bartholdy und in dem „Triumph der Religion“ verheißungsvoll angekündigt hatte, war unter dem Einfluß der Öltechnik und über dem Streben nach Leuchtkraft und Wärme der Farben stumpfer geworden. Es tritt in Einzelheiten noch immer, aber nicht mehr so sehr in dem Gesamtton zu Tage. Der Versuch in der „Taufe Christi“, von der herkömmlichen Manier der Ölmalerei sich loszumachen zu gunsten naturwahrerer Töne, wurde von Veit nicht wiederholt, womit nicht gesagt sein soll, daß er sonst den braunen Ton der Belgier und Düsseldorfer bevorzugte: davor bewahrte ihn einerseits seine Freskotechnik, anderseits sein Geschmack, der in dem charakteristischen farbigen Entwurf zum „Jüngsten Gerichte“ (allerdings erst 1845) zunächst an Feuerbach erinnert. Stets trägt er Lokalfarbe neben Lokalfarbe und quält sie noch zu sehr durch Mischung, statt Ton rein auf Ton zu setzen; farbige Übergänge sind ihm fremd, und er modelliert durch schwarze Schatten ganz in der Weise seiner Zeit. Über diese kommt er jedoch hinaus einmal dadurch, daß er die Bildstimmung durch die Farbe zu schaffen strebt, dann häufig durch die Breite, das Flächige seiner Farbengebung. Sie verdankte er besonders seiner Neigung für das Fresko.

Veits ärgste Schwäche war die Zeich-



Abb. 61. Frau von Bernus. Ölgemälde. Stift Neuburg.
Im Besitze des Freiherrn von Bernus.

5*

nung. Bei seiner Vorliebe für die Welt der Farbe und unter Overbecks Einwirkung hatte er sich gegen den allmählichen Verfall seiner zeichnerischen Sicherheit und Genauigkeit als nebensächlich in der Kunst verschlossen. Um ihn zur Einsicht zu bringen, bedurfte es der nachdrücklichen Mahnungen Wilhelm Schadows, seines Hinweises darauf, daß die öffentliche Meinung einem Künstler um so weniger nachsehe, je mehr sie von seiner Begabung zu erwarten das Recht habe. Das geschah um die Mitte der dreißiger Jahre zu Frankfurt. Indessen hat Veit auch dann sein Studium noch nicht weit genug ausgedehnt.

Wir kennen die nazarenische Scheu vor dem Modell. Sie wurzelte nicht in künstlerischem Idealismus, sondern in sittlicher Ängstlichkeit. Veit hatte in seinen Dresdener und Wiener Jahren nichts hiervon gewußt; sowohl das Weib in der „Versuchung Josephs“ (Abb. 13) als die Knabenakte in den „sieben fruchtbaren Jahren“ (Abb. 14), die sämtlich 1816 entstanden, sind im allgemeinen mit gründlicher Kenntnis der Anatomie des menschlichen Körpers gezeichnet. Aber in dem Bannkreise seiner römischen Genossen änderte auch er seine Anschauungen. Aktstudien nach dem weiblichen Modell hat er überhaupt nicht mehr gewagt. Höchstens skizzierte er sich einen Kopfansatz oder eine Schulterwendung und beschränkte sich im übrigen für seine Frauengestalten auf Gewandstudien (vergl. Abb. 50). Noch als Greis, so erzählt man, teilte er einmal wie um Erlaubnis fragend seiner Gattin mit, daß er ein Modell bestellen müsse, um Arm- und Handhaltung daran für eine Mutter Christi zu studieren.



Abb. 62. Karl der Große. Fresko. Frankfurt, Römer.

Dagegen zeichnete er in Frankfurt allerdings wieder häufig nach dem männlichen Modell. Aber nur vereinzelt sind es anatomische Studien, auf die die modernen Künstler ihre Hauptaufmerksamkeit verwenden. Meist beließ er es bei Bewegungsstudien, wobei er in der Ausführung des Anatomischen nicht über das Unentbehrliche hinausging (Abb. 51). Veit hatte ein natürliches Gefühl für die Bewegung. Seine Herrschaft jedoch über die Anatomie befand sich nicht auf derselben Höhe. Daher verschieben sich bei schwierigen Bewegungen die einzelnen Körperteile mehrfach falsch, Knochen setzen im Gelenk unrichtig ein, die Muskeln treten überhaupt nicht oder nicht genügend heraus, Verkürzungen mißlingen.



Abb. 63. Bildnis Veits (von A. Rethel) und seiner Frau (von Ihle).
Ölgemälde. Rahmen von Ballenberger. Im Besitze der Geschwister Settegast zu Mainz.
(Nach einer Photographie des Herrn Hofphotographen Metz in Mainz.)

In der Regel verbirgt sich Veits Unkenntnis des menschlichen Körpers hinter seinen breit hingeworfenen, ausdrucksvollen Gewandflächen und -falten. In der Gewandbehandlung war er wirklich Meister. Seit er in Rom ihr Studium aufgenommen hatte (vergl. Abb. 21 u. 22) und zumal seit er in Frankfurt sie unermüdlich weiter studierte, sprach er sich immer sicherer und gewaltiger darin aus. Um seinen Fortschritt völlig werten zu können, müßte man denselben vor seinen Bildern selbst beobachten, angefangen von der majestätischen Anordnung des Mantels der Religion (Abb. 15) vorüber an dem ruhig großen Fall desjenigen der Mutter Mosis (Abb. 46, vergl. Abb. 57 u. 58) bis zu dem erhabenen Flug der Gewänder Mariens und der Engel in der Lütticher Himmelfahrt, von dem die nur eben angelegten Gewänder der Engel des jüngsten Gerichtes (Abb. 67) wenigstens eine dürftige Vorstellung geben.

Daß Veits Stift durch das fleißige Üben zu Frankfurt überhaupt an Ausdrucksfähigkeit gewann, in immer einfacheren Linien sprechen lernte, bedarf nicht erst der Erläuterung.

* * *

Für den außerordentlichen Aufschwung, den Veit als Künstler damals nahm, dürfte wichtiger noch als seine technische Fortbildung die Vertiefung seines Kunstideals und die Klärung seines künstlerischen Blickes geworden sein. Es hat ihm nie an der

Fähigkeit gefehlt, rein künstlerisch zu empfinden und das Schöne zu würdigen, in welcher Entfaltung es sich auch darbot. Wohl aber fehlte ihm, als er nach Frankfurt kam, die Fertigkeit dazu. Die zehn Jahre, die er zuletzt ohne Berührung mit der allgemeinen Kunstentwickelung in Rom dahingesiecht hatte, und vorher die Einwirkung so ausschließend gesinnter Männer wie Overbeck und Cornelius hatten die jedem Künstler eigene Einseitigkeit in ihm übermäßig gesteigert. Er war als Sachverständiger an das Städelsche Institut berufen worden, um dessen Sammlung zu einer Darstellung des gesamten Kunststrebens auszugestalten und um alle zeitgenössischen Schulen gleichmäßig nach Verdienst durch Aufträge zu unterstützen. Er aber ließ im Innern seines Herzens nur noch die nazarenische Kunst gelten; und hütete er sich gleich, die anderen



Abb. 64. Otto der Große. Fresko. Frankfurt, Römer.



Abb. 65. Heinrich VII. von Lützelburg. Fresko. Frankfurt, Römer.



Abb. 66. Steinle: Studie zur „Erwartung des Jüngsten Gerichts“. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

Richtungen offen zu befehden, so blieb dennoch nicht verborgen, daß er ihrer Förderung nur widerwillig zustimmte.

Das führte zunächst zu neuen Zwistigkeiten mit dem Verwaltungsrate des Institutes. Gereizt durch des Meisters Verhalten, folgte dieser bei den Ankäufen nur noch seinem eigenen dilettantischen Geschmacke und bevorzugte mehr und mehr die Düsseldorfer Kunstbestrebungen. Gerade gegen sie sträubte sich Veit mit Erbitterung. In dem erregten Wettbewerb, der sich darüber zwischen ihm und den Düsseldorfern entspann, ist er selbst aus seiner Enge weit hinausgewachsen.

Die Düsseldorfer entzückten das deutsche Bürgertum ebenso sehr, als die strenge Kunst der Nazarener den Durchschnittsgeschmack fremd anmutete. Sie rührten durch ihre kraftlose Schwärmerei und süßliche Empfindsamkeit die deutschen Herzen, ohne sie anzustrengen; zugleich aber kam ihnen auch ihre leuchtende Ölfarbe und eine gewisse technische Gediegenheit zu gute, die sich ungeübten Augen vorzüglich aufdrängte. An der Spitze der rheinischen Akademie stand Wilhelm Schadow. Einst einer der vier, die die Casa Bartholdy mit Fresken schmückten, hatte auch er den Namen eines Nazareners getragen. Er hatte sich jedoch schon früh von den Genossen getrennt. Durch seinen Mangel an individueller Kraft und künstlerischem Schwunge war er hinter ihnen zurückgeblieben. Anderseits hatten Cornelius und Overbeck seinen besonderen Fähigkeiten, dem ausgeprägten Farbensinn und der geschickten Technik, nicht die Bewegungsfreiheit und Anerkennung gewährt, die sie beanspruchen durften. Unabhängig geworden, reifte er zu einem tüchtigen Lehrer heran, der, einmal in eine leitende Stellung gelangt, starken Zulauf von Lernbegierigen hatte. Daß er zugleich infolge seiner inneren Armut sein Genügen darin fand, dem Volksgeschmacke nach zu malen und dies in einer Weise, die alle Familien begeisterte, konnte seinen Einfluß nur befestigen. Veit vermeinte sogar spöttisch zu beobachten, daß Gesamt-Deutschland sich nach Schadows „so ganz zeitgemäßen und faßlichen“ Bildern umschaute „wie die Juden nach den Fleischtöpfen Ägyptens“. Das empörte die Freunde von ehedem. Ihnen war die Kunst die große priesterliche Volkserzieherin; sie wollten durch sie die Menge wieder aufwärts weisen, den Sinn für das Ernste und Erhabene, das Reine und Innerliche wieder wecken und mußten nun zusehen, wie einer der Ihren die Kunst vielmehr nötigte, unter die Massen hinabzusteigen und sich nach ihrem Gefallen zu gewanden. Schon zeigte sich, daß Schadows Schüler in ihren Bildern nicht davor zurückschreckten, sogar den religiösen und socialen Leidenschaften des Volkes zu schmeicheln. Hier handelte es sich um das Wesen aller Kunst. Das l'art pour l'art in seiner edelsten Bedeutung mußte gegen die Düsseldorfer verteidigt werden, und da gab es keine Vermittelung. Keiner hat das so tief und unbeugsam ergriffen wie Veit. Cornelius duldete zu München lange Zeit seinem königlichen Freunde zu liebe vieles Düsseldorfische. Overbeck war bereit, sich mit denjenigen Düsseldorfern gar zu verbünden, die wie Deger und die beiden Müller mit den Nazarenern aufrichtig die kirchliche Kunst zu pflegen wünschten. Veit verurteilte diese genau so hart wie alle übrigen und nahm an der Düsseldorferei am Isarufer nicht weniger Anstoß denn an der rheinischen.

Aber dieselbe Feinheit der künstlerischen Empfindung, die ihn zur grundsätzlichen Verwerfung der Schadowschen Richtung führte, klärte ihm mitten im Kampfe den Blick auch für ihre Vorzüge. Sein Geschmack an der Farbe, der ihm schon zu Rom mit Schadow gemein gewesen war, kräftigte sich wieder, und bis in sein Greisenalter suchte er nun der fortschreitenden Entwickelung des Farbensinnes und der Farbenbehandlung zu folgen. Unmittelbar durch Schadows persönlichen Zuspruch in Frankfurt gewann er sich die Wertschätzung der technischen Vollkommenheit zurück, die ihr immer gebührt. Selbst ein feinsinniger Landschafter, fühlte er heraus, welch ein Talent für die Landschaft in Gottfried Friedrich Lessing sich regte, und bemühte sich um Beziehungen zu ihm trotz dem Ärger über dessen konfessionelle Gehässigkeit. Er dachte nun frei und freier darüber nach, ob die alte Nazarenische Grundanschauung die rechte wäre: daß die Kunst nur Eine sei. Schritt für Schritt ward er der Emanzipation zunächst der Landschafts- und Porträtmalerei gerecht, lange durch mancherlei theoretische Konstruktionen





Abb. 67. Erwartung des Jüngsten Gerichts durch Friedrich Wilhelm IV. und sein Haus.
Entwurf in Wasserfarben. Berlin, National-Galerie.
(Karton-Anlage dazu in Darmstadt, Großherzogl. Gemälde-Sammlung.)

sich den Weg versperrend, um endlich doch, in der scheltenden Weise des Alters freilich, ihr Daseinsrecht rückhaltlos einzugestehen.

Bis dahin aber bedurfte es der Jahre. Veit war nicht mehr jung genug, um stürmisch voranzugehen. In hartem Kampfe mit eigenen Anschauungen und in heftiger Auseinandersetzung mit gegnerischen mußte er den rechten Weg sich allmählich suchen. Wind und Wetter in den Landen deutscher Kultur waren nicht danach angethan, ihm das Wandern zu erleichtern, und in den Wald von Fontainebleau und nach Paris, der Stadt Millets, Manets und Courbets, ist er noch nicht gekommen. Seine selbständigen Werke, auch sein größtes, von dem wir nun sofort zu sprechen haben, scheinen deshalb leicht ein Tasten mehr als ein Gefundenhaben. Wegbereiter zum Ziele aber waren sie.

* * *

Schon seit dem Sommer 1832 plante Veit für sein neues Institutsgebäude ein mächtiges Fresko. Er wollte darin preisend darstellen, wie mit dem Christentum alle Künste und Wissenschaften und alle Kultur in unser Vaterland eingezogen seien. Aber erst 1834 kam die Arbeit recht in Fluß.

Solange Veit, vergrämt und nur durch Frauen beraten, hinter allen Streitigkeiten mit dem Verwaltungsrate des Institutes ausschließlich Hetzereien der Düsseldorfer und der Lehrer an seiner eigenen Kunstschule witterte, ließ ihn die üble Laune nicht los. „Die Kunst,“ so schrieb er seinem Bruder, „hat nicht gerade das Naturell der römischen Kamille, von der man sagt, daß sie durch Getretenwerden gedeihe.“ Alles Ernstes schlug er 1833 seinen nächsten Freunden vor, mit einigen Jüngern in die heilige Stille von Assisi zu flüchten; nur so noch, meinte er, könnte das früher durch einzelne begonnene Werk der Kunsterneuerung guten, dauernden Erfolg haben.

Aber schon 1834 gewann er ein billigeres Urteil über die Dinge. Als er im Februar das Opfer schmähender Zeitungsangriffe wurde, bemerkte er mit Überraschung, wie begeistert die Schüler der Lehranstalt ihm anhingen, wie selbst die Düsseldorfer ihm alle erdenkliche Freundschaft und Achtung bezeigten, Schadow persönlich bei ihm erschien und in alter Herzlichkeit mit ihm verkehrte. Ja, sogar das bisher „so traurige, verstimmte und verzwackte“ Verhältnis zu dem Verwaltungsrate und dem Frankfurter Kunstpublikum verwandelte sich „in ein aufrichtiges und ehrenvolles“. Man gewährte dem Meister im großen und ganzen künstlerische Freiheit. Friedrich Böhmer, der Veit von Anfang an nicht leiden mochte und in dieser Gesinnung auch jetzt noch beharrte, schied aus dem Institute. Recht eigentlich in diesen Wochen begann jenes Wachsen und sich Weiten von Veits Künstlerwesen und jenes Reifen seiner Künstlerfertigkeit, das wir beobachteten.

Der Karton zu dem rechten Flügel des Fresko war schon 1833 entstanden. Im Frühjahr 1834 zeichnete er nun den zum linken Flügel und vollendete noch in demselben Jahre die malerische Ausführung beider (Abb. 57 und 58). Das Jahr 1835 verging ihm über dem Karton des Mittelbildes. Fast täglich war er von sieben, zuweilen bereits von sechs Uhr morgens bis in den Spätnachmittag thätig. Je weiter er fortschritt, desto mehr drängte es in ihm vorwärts. Und als er 1836 erst mit dem Malen des Mittelbildes anfangen konnte, da malte er „fünf Monate ohne Unterbrechung, ohne einen einzigen Tag Unwohlsein, ohne Irrtum oder Mißlingen in einem Strich fort“. Am 12. November 1836 war er fertig. Die Prinzessin Augusta, später Deutschlands erste Kaiserin, war die erste, die er seine Schöpfung sehen ließ (Abb. 52).

Das Fresko ist $2^3/_4$ Meter hoch, das Mittelbild allein mißt über 6 Meter in die Breite, jeder der Flügel nahezu 2 Meter. Der Grundgedanke ist allegorisch: das kulturelle Verdienst der Kirche um Deutschland sollte gefeiert werden. Durch die Schilderung, die einer seiner Freunde in einem Festblatt damals veröffentlichte, sind wir imstande, den Absichten Veits genau zu folgen. In dem Fresko selbst ist an die Stelle der schattenhaften Allegorie warmblütige Geschichte getreten. Vorzüglich in dem ersten Entwurf zu dem Mittelbilde kommt das zur Geltung (Abb. 53).

Mit dem Fall der heiligen Eiche ist das Heidentum von Bonifacius überwältigt, sein Sänger bricht zusammen, die Priesterin flüchtet. Mögen die Erwachsenen noch zweifelnd zurückbleiben, die Jugend wendet sich



Abb. 68. Selbstbildnis. Bleistift-Zeichnung. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

schon der neuen „Religion" zu, die mit Hirtenstab und Friedenspalme unter sie tritt, die Hand auf der Bibel als der Bürgin ihrer göttlichen Sendung. Im festlichen Zuge hinter ihr der Dichter und die Sangeskunst, dann die drei bildenden Künste. Zur Seite ein Ritter mit seinem Weibe; denn auch Zucht und Sitte und das wahre Glück der Minne kehrten in Deutschland erst mit der christlichen Ehe ein. Im Vordergrunde Meister der mittelalterlichen Wissenschaft. Sie lag in den Händen der Geistlichkeit, ein Bischof und drei Mönche bilden deshalb die Gruppe. Ein vierter Mönch unterrichtet die Knaben. Rückwärts eine Marienkapelle, die nach altem katholischen Brauche von den Kindern mit Blumen geziert wird. Und zugleich erinnern Rebstöcke und Garben und die Stadt am Flusse daran, daß Deutschland wie alle geistige, so alle materielle Kultur durch das Mittel des Christentums empfing. So vielfältige Bewegung entwickelt sich, so vielerlei Gedanken drängen sich in dem Bilde, und dennoch wie ruhig und abgeklärt ist es in der Wirkung!

Dies Preislied auf die kulturellen Segnungen der christlichen Religion oder richtiger der mittelalterlichen Kirche stieg empor aus der Seele eines Mannes, der ebenso überzeugt war von der Wahrheit seines Glaubens wie empfänglich für alles Edle und Erhabene, das die Menschheit der Kultur verdankt. Hat er doch seine Kinder gelehrt, daß die Aufgabe der Kultur wäre, die ursprüngliche Schönheit des Antlitzes der Natur wiederherzustellen, in der sie vor dem Sündenfalle strahlte, und daß Gott die Sünden der Völker und Könige mit Vernichtung ihrer kulturellen Errungenschaften bestrafe. Gewiß charakterisierte er in seinem Fresko nur das Gute, das die Kirche Deutschland brachte, und nicht zugleich die Folgen späterer Entartung; aber sein Grundgedanke von der civilisatorischen Bedeutung des Christentums für uns entspricht deshalb nicht weniger der Geschichte. Damals jedoch lehnte sich religiöse Voreingenommenheit dagegen auf, da Veit die Geistlichkeit als Trägerin der Wissenschaft und die christliche Ehe als erste Lehrerin von Zucht und Sitte in Deutschland feierte, und auf Wunsch des Verwaltungsrates mußte Veit für die Ausführung darauf verzichten. Das veranlaßte ihn, dem ganzen Bilde eine andere Anordnung zu geben. Es büßte dadurch an Leben ein, gewann aber an rein künstlerischem Werte (Abb. 54).

Der die Religion begleitende Zug ist aufgelöst, die Religion selbst in die Mitte gerückt und herausgehoben. Die Kinder rechts wie links gehören zu den liebenswürdigsten Erfindungen Veitischer Kunst, besonders der in die Kniee gesunkene Jüngling, das auf den Apostel lauschende Mädchen mit dem hellen Blick und der Junge daneben mit seinem kindlichen Mißtrauen gegen den fremden Mann. Die „Musik" ist mit der Innigkeit gebildet, die Veit als Sprossen der Mendelssohnschen Familie für sie eigen war. Die Erscheinung des „Dichters" erinnert an den alten Freund des Malers, Rückert. Die übrigen Figuren sind für unser Empfinden noch gar zu typisch und unpersönlich gehalten, und wir möchten wohl gern, daß der Künstler ein wenig mehr an individueller Schönheit und Wahrheit

von seinen Modellstudien festgehalten hätte (Abb. 55 und 56). Auch die Landschaft ist trotz ihrer feingesehenen Mainuferstimmung und dem malerischen Blick auf die Brücke für unser Auge entgegen Dorotheas Urteil zu wenig „nachgeahmte“, zu sehr „selbstempfundene, höher stehende Natur“. In der hellen und doch leuchtenden Farbe aber wird das Fresko von keinem anderen Bilde seiner Zeit übertroffen, schwerlich auch von irgend einem in dem Reichtum und der Freiheit der Bewegung und der vornehmen Größe der Gewandbehandlung. Als Ganzes ist es in der Komposition und in den Farbenwerten sorgsam, vielleicht schon übersorgsam abgewägt. Hätte nur der Maler die erstrebten Wirkungen mit den Mitteln der modernen Technik sicherer zur Geltung bringen können!

Wenn die Hauptaufgabe der deutschen Kunst in dem ersten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts die Emanzipation von der Seh- und Schaffensweise der Litteratur war, also eine Grenzabsteckung nach draußen, und wenn wir die Wiederentwickelung der besonderen Fähigkeiten der Malerei selbst erst der folgenden Periode zuweisen können, so beansprucht Veits „Einführung der Künste“ eine bedeutende, wenn nicht die abschließende Stellung. Dieses Fresko ist nicht mehr gemalte Litteratur, sondern Malerei. Es hat einen poetisch und philosophisch tiefen Inhalt, in dem eine ganze Weltanschauung beschlossen ist; es wirkt jedoch nicht als Gedicht oder als Geschichte, sondern als Bild — mit noch dürftigen malerischen Mitteln, aber nur mit ihnen: durch Bewegung und Komposition, Zeichnung und Farbe. Es dürfte also kein Zufall sein, daß es zu gleicher Zeit mit Menzels Friedrich-Werk geschaffen wurde, in welchem wir schon den Vorläufer einer neuen Periode unseres Kunstzeitalters zu sehen pflegen, der Periode geschärften Sinnes für die Wirklichkeit, reifender Beobachtungs- und Nachbildungsfähigkeit, selbständiger Entwickelung der verschiedenen Zweige der Malerei, vorzüglich der Landschaft, und wachsender Empfindsamkeit des Auges für das Farbige und Luftige der Natur.

* * *

Zu beiden Seiten des Mittelbildes stellte Veit Germania und Italia dar. Ursprünglich sollten sie als die Trägerinnen der weltlichen und geistlichen Macht erscheinen, da die Güter der Kultur uns erst durch deren Schutz gesichert werden. Aber nur die Germania ist demgemäß ausgeführt worden.

Sie (Abb. 58) thront unter der Eiche, im kaiserlichen Mantel mit dem Reichsschild, Schwerte und Rechtsbuch. Die Stufe unter ihren Füßen zeigt die Wappen der sieben Kurfürsten. Die Kaiserkrone liegt daneben. Die Landschaft hat innerdeutsches Gepräge. Aber nicht die helmgezierte Germania unserer Tage ist es in prangender Kraft, die gewaltige Schützerin ihrer Rechte, die angesehenste im Rate der Völker. Mild geworden und träumerisch am Abend ihrer



Abb. 69. Atelierstudie: Das Leben und der Tod.

Herrschaft sitzt sie da, so wie sie damals in der Seele der Edelsten lebte, heißer geliebt als je, leuchtend noch immer von dem Ruhme vergangener Zeit, die reinste und adligste noch unter den Nationen wie zuvor, aber ohne Hoffnung und Stärke.

Die entsprechende Verherrlichung des Papsttums in der Italia unterließ Veit mit Rücksicht auf die Andersgläubigen Frankfurts und huldigte nur der antiken Kultur. Anderthalb Jahrzehnte hatte er unter den Trümmern Roms mit seinem Herzen geweilt. Bei aller Überzeugung von der religiösen Heilskraft und kulturellen Notwendigkeit des Christentums empfand er doch allzeit jene schmerzliche Sehnsucht nach der Weihe der Antike, deren sich die geistig tiefsten Männer aller europäischen Völker nie erwehren konnten. Und sie hat ihm jene feierlich schöne Gestalt der Italia eingegeben, die im Trauergewande, schwermütigen Sinnes inmitten der Ruinen und stilisierten Bäume ausruht. Nur wie vergessen hält sie das Papstkreuz. Ihre ganze Seele ist dort, wohin ihre Augen so leidvoll blicken — in dem fernen Rom des Altertums, über dem die Sonne untergeht und von dem die Schatten der Nacht Besitz ergreifen (Abb. 57).



Abb. 70. Shakespeare-Studie.
Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

* * *

In Frankfurt umdrängten nun plötzlich alle Gesellschaftskreise das Haus des Meisters, und jeder fühlte sich gefesselt durch den interessanten und schönen Mann mit dem ausgedehnten Wissen, dem feinen Urteil und der geistvollen Ironie und durch seine berühmte, liebenswürdige und kluge Mutter. Der bayerische König hätte jetzt den Meister gern nach München gezogen. Selbst der den Nazarenern so fernstehende Bildhauer Christian Rauch zählte die Kartons der Germania und Italia zu dem Ausgezeichnetsten, das er je gesehen hatte. In Berlin stand die Thronbesteigung des Kronprinzen bevor, der die Nazarener über alle stellte; und schon der regierende Herr ehrte Veit 1838 auf auserlesen liebenswürdige Art, indem er ihm das 1813 wohlverdiente Eiserne Kreuz verlieh. Erst jetzt kam zur Geltung, wieviel Veit durch seinen Eintritt in ein schwieriges Amt „an Einsicht, fester Ruhe, richtiger Beurteilung der Menschen und Verhältnisse und Bewegung im Umgang mit der Welt gewonnen" hatte. Wo er eingriff, fand er jetzt „den glücklichsten Erfolg".



Abb. 71. Erwartung des Jüngsten Gerichts. Bleistift-Studie.
Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

Auch die Düsseldorfer hatten mit ihrem Beifalle nicht gekargt. Und Alfred Rethel siedelte nun endlich aus Schadows Schule nach Frankfurt über. 1839 gesellte sich auf Veits Einladung Eduard von Steinle dazu. So sah der Meister zwei Jünger neben sich, von denen der eine zu dem letzten großen Geschichtsmaler und Tragiker seiner Zeit heranwachsen sollte und der andere als der formgewandteste unter allen deutschen Künstlern der Frühperiode glänzt. Veit konnte ihnen für die technische Ausbildung nicht allzu viel geben, aber ihre individuellen Kräfte zu befreien verstand er. Schon Veit Valentin hat bemerkt, welch ein Entwickelungsweg zur Größe zwischen dem schwächlichen Düsseldorfer Entwurfe Rethels zur „Nemesis und Gerechtigkeit" und der mächtigen Frankfurter Fassung liegt. Rethel selbst meldete es seinen Eltern in glühenden Dankesworten: „Der Veit ist der irdische Wegweiser, der mir den so lange vermißten echten und richtigen Weg angewiesen hat." Alle Schüler Veits empfanden dieselbe Verehrung für ihn: „auf Tod und Leben" waren sie ihm nach Dorotheas begeistertem Briefe „ergeben".

Der Kopf füllte sich dem Künstler mit umfassenden Plänen. Mit besonderem Eifer sicherte er die Neuausschmückung des „Römer" mit den Bildnissen der Kaiser und verpflichtete sich selbst für vier der wichtigsten davon. Viel wurde er bestürmt mit Bitten um Porträts. Er wehrte sie ab, weil seine Anschauung damals noch nicht vorgeschritten genug war, um diesen Zweig seiner Kunst als vollberechtigt zu würdigen. Nur aus Gefälligkeit willigte er zuweilen ein. Aber auch dann beschränkte er sich am liebsten wie schon in Rom auf eine flüchtige Anlage (Abb. 59). Zum Ausführen entschloß er sich bloß, wenn er etwa Felix Mendelssohn mit dem Bildnisse der Braut erfreuen konnte, wenn ihm ein Verwandter wie Simon Veit, der Leipziger Verleger, zu sitzen wünschte (Abb. 60) oder wenn seine treueste Freundin, die Rätin Schlosser, ihn mahnte. Darüber jedoch geriet ihm das Porträt ihrer Nichte, der schönen Frau von Bernus (Abb. 61), 1838 zu einem Meisterwerke richtiger Zeich-



Abb. 72. Erwartung des Jüngsten Gerichts. Bleistift-Studie. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

nung, leuchtender, breiter Farbe, feiner und sicherer Auffassung. Die schlichte Weisheit des reifen Künstlers waltet über allen Teilen. Licht und durchgeistigt tritt der vornehme, jugendliche Kopf, ruhig trotz der detaillierten Behandlung auch der übrigen Figur, aus dem Ganzen hervor. Vielleicht ist es doch die in ihrer Art höchste und individuellste Gabe überhaupt, die uns darzubieten Philipp Veit beschieden war.

VI.

Jahre hindurch von einer fast dionysischen Lust am Schaffen beseelt, innerlich mehr und mehr gereift, getragen von stets sich steigerndem Erfolge, war Philipp Veit den Alltagsmenschen um ihn her, aber auch den Künstlern seiner Zeit ferner und ferner gerückt.

Die Zeit der Nazarener eilte 1840 ihrem Ende zu. Nicht mit dem Frohgefühle, große künstlerische Ziele in Klarheit verfolgt und in gemeinsamer Anstrengung durchgesetzt zu haben. Cornelius vermochte sich in München bereits seit 1836 kaum noch zu halten; 1841 trat er von seiner Stellung als Akademie-Direktor zurück. Und Overbeck schrieb an Veit am Himmelfahrtstage desselben Jahres: „... Oft schleiche ich einsam unter den römischen Ruinen herum und komme mir vor, als ob ich auch schon fast zur Ruine geworden wäre."

Die Nazarener hatten mit einem monumentalen Werke, den Fresken der Casa Bartholdy, begonnen. Ihre Entwickelung jedoch entsprach überraschend wenig dem Anfang. Als nach den Befreiungskriegen die Reaktion eintrat mit ihrer Charakterschwäche, ihrer Unterdrückung des Unabhängigkeitssinnes und ihrem weichlichen Pietismus, da vermochten auch die Nazarener nicht, in den jüngeren Zunftgenossen den seelischen Schwung, die nationale Begeisterung zu erhalten, durch die sie selbst emporgehoben worden waren: rührseliges Genrewesen, willenauszehrende Romantik, sittliche Nachlässigkeit griffen um sich. Auch nach der Richtung der formalen Ausbildung wurde kein Fortschritt erreicht, der sich der Kunstwelt und Kritik unmittelbar aufgedrängt und alles mit sich fortgerissen hätte. Ein Fortschritt wurde thatsächlich gemacht, aber von einzelnen, ohne die Teilnahme der anderen, sogar im Wider-

spruch zu ihnen. Denn als er in den dreißiger Jahren geschah, war Cornelius gegen Form und Farbe gleichgültig geworden. Overbecks zu derselben Zeit gemalter „Triumph der Religion in den Künsten" zeigte auch diesen Künstler im Verfalle. Nur Schadow, nach Anlage und Charakter der geringste unter den nazarenischen Führern, hatte gleichmäßig fortgestrebt. Allerdings durfte er, obwohl das Haupt der zahlreichen Düsseldorfischen Schule, nicht daran denken, allein, wie er geblieben war, der sittlichen und künstlerischen Verflachung zu steuern, auf die das Zeitalter hindrängte; aber sein Sinn für Technik und sein Geschmack an der Farbe bewahrte immerhin die formalen Anregungen des Freskenwerks der Casa Bartholdy wenigstens vor dem Verlorengehen. Im Wetteifer mit Schadow richtete sich dann nach anderthalb Jahrzehnte langem Siechtum Veit, der Nazarener mit dem empfindlichsten Farbensinn und dem lyrisch-reichsten Innenleben, von 1831 ab wieder empor und schuf, von ihm gestützt, jene Bilder, die wohl die abschließende Leistung der Nazarenerzeit bedeuten.

Es war ein merkwürdiger Zwiespalt, in welchen Veit durch diese That geriet. Wie sehr entfernte sie ihn von den gealterten Genossen seiner römischen Anfänge! Was er der Kunst durch seine Frankfurter Schöpfungen gewonnen hatte, kam nicht ihnen zugute, die ihn nicht mehr verstanden, sondern den Düsseldorfern und den Gegnern des Cornelius in München. Einzelne davon sind alsbald selbständig weiter gegangen, so daß er seine Freude daran hätte haben können. Zur selben Zeit aber fühlte sich Veit inniger als je auf die nazarenische Seite zurückgedrängt angesichts der faden Genrebildchen und der religiös oder sozial verhetzenden Historien der Mehrzahl der Jüngeren, die auch in Hinsicht auf die Form nicht vorwärts zu kommen vermochten. Die Kunst durchlebte eine Übergangszeit, und bei dem allgemeinen Schwächezustand der Nation entwickelte sich das Krankhafte daran bis zu solcher Heftigkeit, daß es die Masse der Durchschnittstalente vergiftete und die Hochbegabten lähmte. Veit selbst war geistig keineswegs so weit, daß er erkannte, wohinaus die Zukunft führte. Vor allem war er nicht die Natur, die sich getrieben fühlte, mit Gewalt die anderen nachzuziehen. Wohl sehnte er sich nach Freunden, die sich mit ihm aufwärts entwickelten, die ihn vorwärts rissen, während er sie weiter drängte; aber er kämpfte



Abb. 73. Erwartung des Jüngsten Gerichts. Bleistift-Studie. Mainz, Städt. Gemälde-Sammlung.

nicht darum, und als die alten zurückblieben und sich neue nicht sogleich ihm zugesellten, zog er sich wieder einsam zurück wie schon in römischen Tagen, Bitterkeit im Herzen und voller Trotz und Herbheit nach außen — ungebrochen indessen in seiner Schaffenskraft.

In dieser Zeit, am 8. August 1839, starb ihm seine Mutter, das einzige Wesen, dem gegenüber er sich noch auszusprechen pflegte. Er hat den Schlag nicht mehr verwunden. Freilich hatte Dorothea so wenig wie andere in den letzten Jahren den hoch über sie hinausgewachsenen Künstler zu führen vermocht; aber sie hörte den Menschen mit der rechten Teilnahme an, wie es seiner mitteilsamen Romantikernatur so dringendes Bedürfnis war; sie spornte und beruhigte ihn zugleich und half ihm, sich in seiner äußeren Stellung zu behaupten. Ihr Tod entzog ihm seine beste Stütze. Noch immer hatte er am Städelschen Institute seine Gegner, und das Publikum bevorzugte die Düsseldorfischen Bilder noch unverändert. Bloß die Hochachtung vor Veits Persönlichkeit hielt die Gegner in Schranken.



Abb. 74. Der Sündenfall. Bleistift-Zeichnung. Im Besitze des Herrn A. O. Meyer in Hamburg.

Bereits seit länger als einem Jahrzehnte malte Overbeck im Auftrage des Institutes an dem „Triumph der Religion in den Künsten“. Man versprach sich viel davon, vermerkte es deshalb nicht übel, daß der Künstler auf sich warten ließ, und erhöhte auch, auf Philipp Veits Empfehlung, ohne Zögern das Honorar. Endlich langte das Werk im Jahre 1840 zu Frankfurt an. Die Enttäuschung war allgemein. In der Farbe war das Bild stumpf und spröde, die Komposition ohne Ursprünglichkeit, die Charakteristik unbedeutend. In ungeschichtlicher Einseitigkeit hatte Overbeck nur Künstler katholischen Bekenntnisses verherrlicht und aus der ganzen neueren Kunst nur sich, Cornelius und Veit als am Triumph der Künste teilhaftig gelten lassen. Einen Sturm der Entrüstung aber entfachte die schriftliche Erläuterung des Gemäldes, die Overbeck beigefügt hatte. Veits Bitte, mit diesem Schriftstück nicht ans Licht zu treten, war vergeblich geblieben, und nun ließ sich auch in Frankfurt ein Ausbruch des konfessionellen Hasses nicht länger hintanhalten, der seit dem „Kölner Ereignis“ von 1837 in fast allen Gemütern glühte. Er wandte sich gegen das Nazarenertum überhaupt, ebenso sehr gegen seine künstlerische Richtung wie gegen seine kirchliche Stellung. Philipp Veit mußte, so wenig er dafür verantwortlich war, an sich den ganzen Anprall erfahren. Der Streit zwischen Kirche und Staat in Preußen hatte ihn selbst nicht unberührt gelassen. Als Freund und Glaubensgenosse



Abb. 75. Magnificat. Ölgemälde.
Frankfurt, Städelsches Institut.

fühlte er sich verpflichtet, Overbeck zu vertreten. Der Verlust seiner Mutter jedoch und der Zwiespalt seiner künstlerischen Stellung zwischen Nazarenern und Düsseldorfern, worin er lebte, hatten ihm bereits die sachliche Sicherheit genommen. Er zog es vor, monatelang sich nirgends zu zeigen, und erschien er im Institute, so war er reizbar bis zur Unverträglichkeit. Steinle bezeugt es uns: „er ließ sich viel zu Schulden kommen.“ Das aber nutzte die ihm abgeneigte Partei des Institutes rücksichtslos für ihre Zwecke. Seit Jahren zurückgedrängt, erstrebte sie nunmehr unversöhnlich seine Entfernung. Mit Forsboom war 1839 sein einziger Vertrauter im Verwaltungsrate gestorben; dort also schützte ihn niemand mehr. Schon befragte man den Meister kaum noch um sein Urteil. 1841 wurde der wenig bedeutende Jakob Becker aus Worms an das Institut berufen; seine Bilder stellten in Veits Augen die ärgste Verflachung dar, bis zu der die deutsche Kunst damals erniedrigt werden



Abb. 76. Genovefa. Bleistift-Zeichnung.
Stift Neuburg. Im Besitze des Freiherrn von Bernus.

durfte. Im folgenden Jahre vergaß man sich gar in dem Grade, daß man Lessings konfessionell ebenso gehässiges wie künstlerisch verfehltes Gemälde: „Huß vor dem Konzile" ankaufte. Veits großem Fresko gegenüber ward es aufgestellt.

In seinem Kunstidealismus wie in seiner religiösen Überzeugung gleich tödlich beleidigt, legte Veit darauf anfangs 1843 sein Amt nieder, ohne Streitrede und Wortschwall. Das Unwürdige seiner Stellung in der letzten Zeit hatte stark an ihm gezehrt; in herbem Stolze richtete er sich nun wieder empor, und die treuverdiente Gunst des Augenblicks beschirmte ihn. So sehr genoß er die allgemeine Verehrung, daß er wagen durfte, in Frankfurt zu bleiben. Der Hochmeister des Deutschherrenordens stellte ihm einen Teil des Ordensgebäudes in dem Stadtviertel Sachsenhausen zu Atelierräumen zur Verfügung. Seine tüchtigsten Schüler und Freunde folgten dem Meister, und herzliche Beziehungen entspannen sich; so erfreuten Rethel und Ihle das Veitische Ehepaar am Hochzeitstage 1844 mit seinem Doppelbildnis (Abb. 62). Und wer von Künstlern in der nächsten Zeit nach Frankfurt übersiedelte, knüpfte enge Beziehungen zu der Sachsenhäuser Schule an. Das Institut verlor seine Bedeutung. Alle Bemühungen des Verwaltungsrates um Ersatz für den Geschiedenen scheiterten;



Abb. 77. Der „Ungläubige Thomas".
(Nach einem Stiche für den Frankfurter Kunstverein.)



Abb. 78. Der barmherzige Samariter. Ölgemälde.
(Nach einer Photographie des Herrn Hofphotographen Metz in Mainz.)

Kaulbach, Schwind und Lessing lehnten nacheinander ab.

* * *

Die Anerkennung und Teilnahme waren für den Künstler ein nachhaltiger Ansporn zu rastlosem Weiterschaffen in der Kunst; sie lockten ihn sogar für kurze Zeit aus seiner Einsamkeit heraus wieder unter die Menschen. Seit 1840 hatte sich Veit nicht mehr mit der Frische der dreißiger Jahre bethätigt. Sein Körper war infolge der

Überarbeitung in den Jahren vorher erschöpft, seine Stimmung durch die Widerwärtigkeiten des Amtes zerstört, und er vermißte die „belebende und anregende Einwirkung“, die ehedem von seiner Mutter ausging. So wurde bis 1843 nur eine große Wiederholung seiner „Germania“ in Oeltechnik fertig, die heute im Leipziger Museum aufbewahrt wird; sie erscheint in der Farbe schwer und hat nichts Eigentümliches.

Jetzt vollendete Veit zunächst die vier Kaiserbilder im Römer, die er schon seit 1838 vorbereitet hatte. Wohl aus Anhänglichkeit an Italien hatte er sich Helden gewählt, deren Geschick mit dem Italiens verknüpft war. Persönliche Auffassung und romantische Schwärmerei für das Kaiserreich des Mittelalters haben ihm bei der Ausführung den Pinsel gelenkt. Dennoch blickt uns aus allen, mit Ausnahme des Stauferbildnisses, zugleich ein trefflich Stück Geschichte entgegen. Der Gestalt Karls des Großen teilte Veit hier für die Kunst des ganzen Jahrhunderts die geistige Stimmung



Abb. 79. „Der erste Schritt“. Ölgemälde.

mit (Abb. 63), wie sein Schüler Rethel ihr gleich darauf in Aachen ihr äußeres Gepräge gab. Friedrich II., den Feind des Papsttums, hätte er unsympathisch charakterisieren dürfen, ohne sich in Widerspruch mit der Wahrheit zu setzen. Statt dessen schuf er ihn inmitten einer italienischen Landschaft als deutschen Träumer und Dichter mit hellblondem Barte, Lockenhaar, Falk und Lorbeerkranz. Nichts deutet auf die fast orientalisch harten Züge in Friedrichs Natur, freilich auch nichts auf die gewaltthätige Größe des Staatsmannes. Im Gegensatze zu dem Staufer ist Otto I. der entschlossene, finstere Krieger; sein Arm streckt sich in kühner Verkürzung gerade vorwärts, und die Hand hält den Eisenreif der lombardischen Krone umklammert (Abb. 64). Heinrich VII., der Lützelburger, trägt als der letzte, der Deutschlands Oberhoheit über Italien aufrecht zu erhalten versuchte, die Zeichen des Kaisertums in den Händen. Müde blickt er auf uns nieder. Calicem vitae dedisti mihi in mortem — Du gabst mir den Becher des Lebens, damit ich mir den Tod daraus tränke, heißt es am Fuße des Freskos. Vor unserem Gedächtnisse steigt auf, was ein Dante von Heinrich erhoffte, was er selber erstrebte, und an welch tragischem Schicksal er zu Grunde ging, und unwillkürlich belebt sich uns des Künstlers Gebilde (Abb. 65).



Abb. 80. Kopf der Madonna in Abb. 79.

* * *

Veit fand sich nur unter bitteren Kämpfen allmählich darein, daß er auf den Höhen seines Lebens vereinsamte. Je weniger seine Empfindung sich anderen mitteilen konnte, desto heißer rauschte sie in ihm auf. Und als sich noch zu all dem Künstlerringen die Erregung durch das Wetterleuchten der Revolution von 1848 und durch den Streit zwischen Staat und Kirche gesellte, schlug das träumerisch Verhaltene seines seelischen Daseins in einen Aufruhr um, der zu kräftiger und sogar tönender Äußerung drängte.

Seit 1844 oder 1845 schuf Veit an einer „Himmelfahrt Mariens“ für die Lütticher Redemptoristenkirche. Alles Irdische und körperhaft Gebundene scheint weit zurückgewichen. Maria schwebt, allein mit vier Engeln, fast jenseits des Gewölkes schon, der Gottheit entgegen. Eine starke Bewegung aufwärts ist in dem ganzen Bilde. Königlich einfach und breit entfalten sich im Fluge die Gewänder, und in vollem Klange hallt sich aus, was an Harmonien des Künstlers Seele von den Himmeln her durchbrauste. Auch malerisch wird das Bild kaum von anderen des Meisters übertroffen.

Von hier zu dem der Idee nach großartigsten Gemälde, das sich in der Seele Veits gestaltete, ist es kaum ein Schritt. Die „Erwartung des Jüngsten Gerichtes durch Friedrich Wilhelm IV. und sein Haus“ — so lautete die Aufgabe, für die der preußische König Veit, Cornelius und Steinle zum Wettbewerb aufgefordert hatte. Heute hängen die drei Entwürfe nebeneinander in der Nationalgalerie zu Berlin. Derjenige von Cornelius läßt ohne Teilnahme; keine Komposition und nicht einmal ein Einfall. Steinle wollte zunächst die sämtlichen Völker der Erde um die preußische Königsfamilie versammeln (Abb. 66), scheint aber das Vertrauen in die Wirkung dieses Versuchs verloren zu haben und hat schließlich dem Könige einen ebenso gedankenarmen Entwurf unterbreitet wie Cornelius. Dagegen sind seine Blätter, sowohl das in Mainz als das in Berlin befindliche, duftiger und pikanter, auch zeichnerisch gewandter als die seiner Genossen. Der seltsame Wunsch des Königs hat sich in Veit allein in eine wirkliche, innerlich geschaute Idee verwandelt, und Veit allein hat einen Entwurf geschaffen, der die Anlage zu einem



Abb. 81. Gottesmutter mit dem schlafenden Kinde. Ölgemälde.
Im Besitze der Frau Baronin Erlanger.

Geschichtsbilde großen Stiles in sich trägt (Abb. 67).

Nach dem Beispiele der Renaissancekünstler hat Veit die Komposition zweigeteilt: oben der Himmel mit Christus und den Heiligen, unten die Erde mit dem preußischen Volke und dem Könige. Die Zeichnung des Entwurfs ist noch flüchtig, das Einzelne deshalb noch vernachlässigt und nicht individualisiert. Aber die großen Wirkungen, auf deren Skizze es ankam, sind vorzüglich erreicht. Dem Künstler gelang im Rausche des Gedankens, der sich seiner bemächtigt hatte, sogar das Unerwartete, Massen das Leben eines einzigen Augenblickes einzuhauchen. Ausgezeichnet geht der obere Teil des Bildes zurück, der Himmel scheint erfüllt mit der unendlichen Zahl seiner heiligen Geister. Und ähnlich lebensvoll ordnen sich unten die Stände des Volkes um den königlichen Thron. Von besonderer Zartheit und Stimmung sind die Farben. Ein verwandtes Farbengefühl waltet hier wie in den Bildern Anselm Feuerbachs, nur daß die Farben nicht dieselbe Leuchtkraft auszustrahlen vermögen. Und muß es als ein bloßer Zufall gelten, daß in dem Bilde die Körper schon von Luft umgeben und durch sie verbunden scheinen? Von technischer Vorausberechnung dieser Wirkung kann freilich kaum die Rede sein.

Der Thron des Königspaares ist mit den Statuetten der Liebe und Gerechtigkeit geschmückt. Ringsum die Mitglieder des Hohenzollernhauses; die Staatsmänner, Gelehrten und Künstler davor. Zu beiden Seiten das Heer und fürbittend die Geistlichkeit der christlichen Bekenntnisse. Zu Füßen aber des Königs und seiner Mitarbeiter vollzieht sich noch das menschliche Alltagstreiben des Volkes in seinen einfachsten und immer wiederkehrenden Äußerungen, die das Leben im Grunde doch ausfüllen. Veit hat dazu selbst an den Rand einer vorbereitenden Anlage die Bibelsprüche geschrieben: „Sie werden freien und sich freien lassen", „Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen" und „Es ist Gesetz dem Menschen zu sterben". Hätte er den für alle Stände und Berufe so nüchtern-arbeitsamen und dennoch so begeisternden und idealen Inhalt der Geschichte Preußens schöner und schlichter verherrlichen können als in diesem Volke, das mit seinem Könige das Gericht erwartet? Er hat einmal gesagt, daß der Maler den Christus des Weltgerichtes nur die Bösen verfluchend oder die Guten segnend darstellen könnte und daß es uns einleuchte, warum der Michelangelo der entarteten italienischen Renaissance sich in der Sixtinischen Kapelle für den verdammenden Gott entschieden habe. Aber ebenso überzeugend leuchtet es uns hier in die Seele, daß der Sohn unseres Volkes, so nahe vor Preußens Auszeichnung mit dem Kaisertume, sich die Worte der göttlichen Gnade erwählte. Die Himmelsboten, die den Anbruch des jüngsten Tages verkündigten, halten in ihrem Fluge ein. Droben ist der Herr, getragen von den Symbolen der Evangelisten, erschienen, zu Häupten Henochs und Elias. Und inmitten der Heiligen, umschwebt von den Cherubim, erhebt er die Hände zum Segnen, damit in Erfüllung gehe das „Friede den Menschen auf Erden, die guten Willens sind".

* * *

Schon vorher hatte Veit im Auftrage des preußischen Königs für die Nationalgalerie seine „beiden Marien am Grabe" in Öltechnik ausgeführt. Der Entwurf zu dem „Jüngsten Gerichte" beschäftigte ihn den Sommer 1847 hindurch. Der folgende Winter brachte die Revolution und in ihrem Gefolge das Frankfurter Parlament. Dasselbe tagte in dem eindrucksvollen Rundbau der Paulskirche; sein Präsidentenstuhl wurde gleichsam beschützt von einer Germania Veits. Es war der Karton zu seinem Fresko oder jene Leipziger Wiederholung aus den Jahren 1842 und 1843.

Auch die Seele Veits wurde damals von den nationalen Hoffnungen geschwellt, durch die so viele wackere Männer in die Mainstadt gezogen worden waren. Er stand im regen Austausch mit den Gleichgesinnten und schloß noch manchen späten Bund der Freundschaft. Aber der Verlauf der Versammlung enttäuschte ihn wie alle Edlen unseres Volkes: so sind denn Karikaturen voll ingrimmigen Spottes das Einzige von ihm, was in seinem Nachlaß an jene Tage erinnert. Begraben mußte werden, was an politischen Erwartungen und Wünschen die letzten Söhne des alten deutschen Reiches noch einmal kurze Zeit umschmeichelt hatte.

Doch auch in seinem Künstler- und Familienleben bedeutet das Jahr 1848 für Veit den Wendepunkt zum Niedergang. Zwar reichte er noch nicht an die Sechzig, und ein Selbstbildnis zeigt ihn noch 1852 nahezu in Jugendfrische (Abb. 68). Indessen seine Natur war für die Unbill seines Lebens und die Mühsal seines Künstlerweges zu fein organisiert gewesen. Sie hatte stand gehalten, bis er zur Meisterschaft gekommen war und seinen Namen für alle Zeit in die Geschichte eingezeichnet hatte; aber gangenheit und ihr treues Eintreten für ihn dankbar empfunden; es scheint jedoch nicht, daß er sich in der Folge um ihre Ausbildung viel bekümmerte. Er wurde durch sich selbst zu sehr in Anspruch genommen, auch hatte er zu lange mit sich allein fertig werden müssen, als daß ihm andere leicht noch etwas werden konnten. Daher sind jene Bewegungsstudie Abb. 51 oder die kleine, von Graefe gestochene Atelierstudie „Das Leben und der Tod“ (Abb. 69) vereinzelt gebliebene Erinnerungen an des



Abb. 82. Farbenanlage zu „Christus in der Vorhölle“ (Mainzer Domfresken). Mainz, Städtische Bilder-Sammlung.

ihre Kräfte hatten sich darüber aufgezehrt. Die Vereinsamung und die Heftigkeit seines Gemütslebens seit 1839 griffen ihn stärker an, als ihm erträglich war; allmählich mußte seine Schaffenskraft erliegen. Bisher hatte er sich — und noch zuletzt im Jahre 1843 — nach allen Erschütterungen wieder aufgerafft, weil die Jahre des Kampfes immer durch Jahre des Erfolges abgelöst worden waren. Seit 1848 vermochte er seine Anerkennung als Künstler nicht mehr wie früher durchzusetzen.

Veits Schüler trennten sich von ihm. Er hatte zwar ihre Teilnahme in der Ver- Meisters Aufenthalt im Aktsaal seiner Schüler. Nur einige von diesen trafen ihn häufiger in einem Komponierverein nach Overbeckschem Muster; aber die Studien, die als Zeugnisse seiner Thätigkeit dort erhalten sind, haben schwerlich einen andern Wert, als die Nutz- und Trostlosigkeit solcher gemeinsamen Arbeitsversuche darzuthun.

Zugleich wurde es in Veits Familie mit den Jahren stiller. Schon 1838 war ihm ein Töchterchen gestorben. Nun verließen die anderen Kinder das Haus: zwei Töchter heirateten, die älteste nahm den



Abb. 83. Engel. Kartonzeichnung.
Mainz, Städt. Bilder-Sammlung.

Schleier, und der einzige Sohn ging nach Österreich.

Nichts als seine Arbeit blieb dem Künstler.

* * *

Auf dem „Jüngsten Gericht“ erfreut uns inmitten all der würdigen und feierlich gestimmten Heiligen links oben das Idyll eines jungen, sich aneinanderschmiegenden Ehepaares, dessen Söhnchen in kindlichem Gebete die Hände vor sich hebt: Adam und Eva mit Abel! Es steckt der ganze Veit in diesem traulichen Zuge. So reizvoll menschlich und persönlich war er immer. Über all den hohen Himmelsherren und -frauen hat er (auf der rechten Bildseite) die „Unschuldigen Kinder“ nicht vergessen. Und ist's bei ihm verwunderlich zu nennen, daß er die Braut drunten in dem Hochzeitspaare noch überjung und den Bräutigam von der Mutter begleitet darstellt? Er hatte es selbst nicht anders im Leben erfahren. Jenes Familienidyll aber ist ihm sobald nicht wieder aus dem Gedächtnis entschwunden. In einer ganzen Anzahl von Anlagen hat er es verwertet und in steigend schöner und lebendiger Weise das Problem zu lösen gesucht: wie eine Familie, die hienieden ihre Pflicht gethan hat, den Wunderzeichen des nahenden Gerichts entgegensieht (Abb. 71—73).

Der Meister fühlte sich damals sogar zu Schilderungen getrieben, welche die Grenzen auch genialer Begabung hinter sich zu lassen scheinen. So hielt er in einer Zeichnung, die er bald darauf für den Rahmen des „Barmherzigen Samariters“ benutzte, den Augenblick des Sündenfalles selber fest: Adam taumelt rückwärts, da seine weitgeöffneten, geblendeten Augen die Gottheit erkennen (Abb. 74). Der ähnliche Gedanke, die Ekstase der Gebenedeiten wiederzugeben, in der sie das Magnificat anstimmt, endete damit, daß sich ein Veit so fremder Zug von Süßlichkeit in das Gemälde einschlich (Abb. 75). Versuchungen solcher Art nachgehen, hieß die Gefahr des Manieristischen heraufbeschwören. Sein großes Altarbild für den Frankfurter Dom, das er 1844 begann, jedoch erst 1852 vollendete, muß denn auch als manieriert bezeichnet werden. Es ist wiederum eine „Himmelfahrt Mariens“; aber hier ist nichts von jener erdentrückten Stimmung fern von allem Körperhaften, durch die die Lütticher Madonna wirkt. Maß und Verhältnis fehlen: Himmel und Erde sind nahe aneinander gepreßt; in erdrückend engem

Raume übermenschliche Gestalten; Posen, nicht Geberden, die etwas sagen. Das Bild hat durch Brandschaden 1867 arg gelitten und hängt derzeit in der Liebfrauen-Kirche zu Frankfurt sehr im Dunkeln. Über seinen koloristischen Wert läßt sich daher kaum ein Urteil fällen. Es ist wahrscheinlich, daß es malerischen Interesses nicht entbehrt. Denn der Künstler hat versucht, den Ausdruck des visionär Verschwommenen durch die Farbengebung zu erreichen und die Farben wie in seinen anderen Bildern derselben Zeit weich ineinander gehen zu lassen.



Abb. 84. Engel. Kartonzeichnung. Mainz, Städt. Bilder-Sammlung.

Alle diese Studien und Gemälde bezeugen noch das Weitertoben der Erregung, der des Meisters Innenleben in den vierziger Jahren verfallen war. Aber allmählich schwang sie leiser, und die ursprüngliche träumerische Stille mit ihrem Schmelz und ihrer Innigkeit und den duftig schönen Blüten konnte von der Seele Veits wieder Besitz nehmen. Sie war niemals ganz daraus verschwunden. Selbst in der bewegtesten Zeit, 1844—1847, entstand eine „Genovefa“, an deren „wunderlieblicher Zartheit“ sich ein Steinle noch in späten Jahren ergötzte, obgleich auch sein Auge manchen zeichnerischen Mangel daran empfunden haben wird (Abb. 76). Ähnlich mutet ein „Ungläubiger Thomas“ durch die Feinheit der Ausführung an; er wurde als Vorlage zum Stechen für den Frankfurter Kunstverein entworfen (Abb. 77). „Christus als barmherziger Samariter“ (Abb. 78), ein Altarbild, das gleich dem „Jüngsten Gericht“ für Friedrich Wilhelm IV. gemalt wurde, gehört zu dem Edelsten, das der gläubigen Begeisterung Veits entströmte. Das herrlich milde Antlitz des Heilandes spricht zum Beter und Betrachter so persönlich, daß jedes Wort darüber störend wäre. Dem langjährigen Nuntius zu München und Wien, Kardinal Viale Prelà, war das Madonnen-Genrebildchen: „Der erste Schritt“ als Abschiedsgabe zugedacht (Abb. 79 u. 80); anziehend in vielen Einzelheiten, mußte es von dem Maler mehrfach wiederholt werden. Seine Meisterschaft aber bewährte Veit in einer Gottesmutter, die ihr schlafendes Knäblein anbetet (Abb. 81). Man mag dieses Marien-Stillleben, das er am Ziele seiner Wanderung schuf, mit jenem vergleichen, durch das er sich 1815 in der Kunstwelt einführte (Abb. 12). In beiden derselbe holde Zauber und wehmütige Grundton, wodurch sie wie aus dem Seelenleben der Renaissance herausgewachsen er-

scheinen. Aber dort bei aller Stärke der Empfindung noch Abhängigkeit im Ausdruck — nicht mehr von einem einzelnen Künstler, jedoch von der Weise der Renaissance im ganzen. Hier dagegen, unbeschadet aller geistigen Verwandtschaft mit dem großen fernen Kunstzeitalter, eine in Auffassung und Stil durch und durch persönliche Schöpfung modernen deutschen Gepräges.

VII.

Wir wenden uns zum letzten Abschnitt in dem Leben Veits. Es war dem Künstler vormals schwer geworden, in Frankfurt heimisch zu werden. Jetzt hing er trotz dem Bruche mit dem Institut an den Beziehungen dort, und sogar die Bemühungen Overbecks im Jahre 1846, ihn nach Rom zurückzuziehen, blieben umsonst. Inzwischen aber wanderten seine Schüler von dannen, seine Schaffenskraft war nicht mehr unversehrt, und sein Ansehen in Frankfurt schwand allmählich. Da fand er es auf die Dauer doch unerträglich, ohne Amt bloß als Privatmann zu leben, wo er zuvor eine führende Stellung eingenommen hatte. Er begehrte nach einem neuen Schaffenskreise. Und so ließ er sich 1854 durch einen Mainzer Kunstfreund, Eduard von Heuß, bereden, nach der mittelrheinischen Bischofsstadt überzusiedeln.

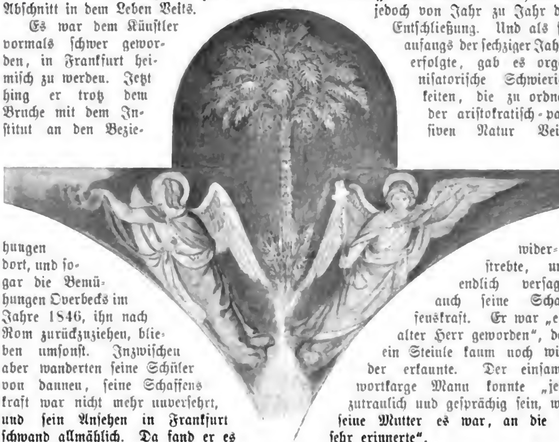


Abb. 85. Engel. Farbenanlage. Mainz, Städt. Bilder-Sammlung.

Veit sollte in Mainz das Museum leiten; das lag ihm aber wenig an. Er dichtete statt dessen in seinen Amtsstunden eine Satire auf das ganze Galeriewesen, die „Redenden Bilder", die er mit Zeichnungen bei Simon Veit in Leipzig erscheinen ließ. Spöttisch schildert er darin, wie es im Grunde störend und lächerlich sei, heilige und unheilige Bilder, Herkulesse und Gemüsehändler, Sankt Antonius und Liebesgöttinnen durcheinander zu hängen.

Nicht das Museum hatte ihn nach Mainz gelockt, sondern die Aussicht, bei der geplanten Wiederherstellung des Mainzer Domes den Auftrag zu einer großen Freskenreihe zu erhalten. Sein Lebenswerk sollte mit dieser bedeutsamen Aufgabe beschlossen werden. Mangel an Mitteln verhinderte jedoch von Jahr zu Jahr die Entschließung. Und als sie anfangs der sechziger Jahre erfolgte, gab es organisatorische Schwierigkeiten, die zu ordnen der aristokratisch-passiven Natur Veits widerstrebte, und endlich versagte auch seine Schaffenskraft. Er war „ein alter Herr geworden", den ein Steinle kaum noch wieder erkannte. Der einsame, wortkarge Mann konnte „jetzt zutraulich und gesprächig sein, wie seine Mutter es war, an die er sehr erinnerte".

Das Leben in der guten Stadt, dem „goldenen" Mainz verfloß nicht nur ohne eigene künstlerische Impulse, sondern entkräftete auch diejenigen, die von außen her ihm zuströmten. Das hatte seine besonderen Gründe.

Der kräftige Wiederaufschwung des nationalen Lebens allenthalben in Westeuropa seit der Wende des Jahrhunderts hatte auch die gläubig katholischen Volkskreise erfaßt. Sie ließen sich willig davon begeistern, um so williger, als eine erneute Blüte des kirchlichen Lebens das Wieder-

erwachen der Völker begleitete. Selbst in Deutschland schien es in den Tagen der Romantik eine Weile, als trachteten sie sogar danach, die Führung in der Weiterentwickelung der heimischen Kultur wieder zu übernehmen; so eifervoll drängten sich die besten Talente des deutschen Katholizismus zu deren Pflege. Auch Philipp Veit war an der Seite Friedrich Schlegels in dieser warmherzig deutschen Gesinnung aufgewachsen, und aus ihr heraus wirkte und schuf er als Mann. Da entstand um die Mitte des Jahrhunderts eine entgegengesetzte Bewegung unter seinen Glaubensgenossen. Mainz wurde ihr Mittelpunkt, sein bedeutender und streitbarer Bischof Wilhelm Emanuel von Ketteler ihr geistiges Haupt. Schnell und schneller bemächtigte sie sich der Gemüter, und scheue Zurückhaltung gegenüber dem Kulturstreben und den geistigen Entwickelungszielen der deutschen Gesellschaft des Jahrhunderts trat in den Herzen der deutschen Katholiken an die Stelle feuriger Anteilnahme.

Die wachsende Gleichgültigkeit seiner Umgebung in Mainz gegen die Kunst, der Verfall ihres Kunstgeschmackes traf Philipp Veit härter, als er eingestand, und keine noch so laute persönliche Ehrung bei Gastereien vermochte ihm darüber hinweg zu helfen. Zwar plauderte und lachte er von Herzen mit den geistlichen Paladinen des Freiherrn von Ketteler; und mit Männern wie dem humorvollen Domdekan Lennig und dem geistig hoch herausragenden Dogmatiker Heinrich verband ihn auch aufrichtige Freund-

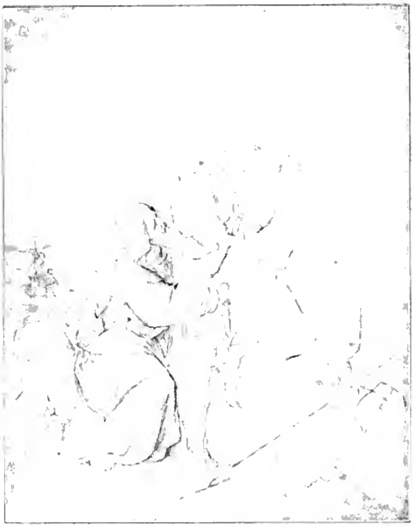


Abb. 86. Legende vom geretteten Jüngling. Zeichnung.
Mainz, Städt. Bilder-Sammlung.

schaft. Dennoch wäre er jetzt gern nach Frankfurt, dem „nie vergessenen“, zurückgekehrt. Schon bald geriet er, der selbständige, seine Meinung trotzig verteidigende Mann, in ein peinliches Verhältnis zu dem leidenschaftlichen Bischof, und auch den anderen Führern der kirchenpolitischen Bewegung scheint er nicht innerlich näher gekommen zu sein. Sein Urteil ward epigrammatisch kurz und von einer Schärfe, die viel Verletzendes hatte. Nicht als ob er sich in einem bewußten Gegensatz zu seiner Umgebung befunden hätte! Er billigte vielmehr ohne Zweifel im ganzen ihre Ziele. Denn kritisch eine allgemeine Zeitentwickelung zu prüfen, von der er mitgetragen wurde, entsprach weder im Leben noch in der Kunst seiner Art und Weise. Alles Streiten lag diesem inwendig rastlos arbeitenden Geiste fern. Es genügte ihm, sein eigenes Leben auszuschöpfen; von draußen her ließ er sich Förderung dankbar gefallen, einzugreifen in die Außenwelt, weitgespannten Theorien nachzuhängen, trug er kein Verlangen — die rechte Künstlernatur, trotz allem Anschein ausgedehnter, höchst objektiver und sozialer Interessen.



Abb. 87. Sebastian-Legende. Zeichnung.
(Nach einer Photographie des Hofphotographen Metz in Mainz.)

Es bedurfte übrigens des Eintrittes Veits in diese ausschließlich litterarisch und polemisch thätige Gesellschaft, um ihn zum Durchdenken und Formulieren ihn persönlich anfechtender Probleme der eigenen Kunst zu bringen, die ihn innerlich schon längst beschäftigten. Jetzt legte auch er, dem allgemeinen Druck sich beugend, die Palette für manchen Tag zur Seite und begann zu reden und zu schreiben gleich den anderen. Das war's, wodurch er Steinle einen so ungewohnten Anblick gewährte.

Konfessionelle Voreingenommenheit und Parteigeist aber bestimmten ihn nicht. In seinen Vorträgen, deren er zu Mainz stattlich viele hielt, setzte er sich hauptsächlich mit dem künstlerischen Streben seiner Zeitgenossen auseinander. Manch griesgrämiges Wort traf deren Schwächen, und immer fühlt man aus seinen Urteilen heraus, daß er abseits stand, fern von den Sammelpunkten der Bewegung, ein Beobachter mehr als ein Mitschaffender. Darum lernte er doch mit der Jugend und suchte ihre Wege zu begreifen, wie schwer es ihm auch öfters ankam. Erst hierüber sind seine Kunstanschauungen frei und klarer geworden.

Zugleich wagte er gegen die eigenen Glaubensgenossen mehr als einen scharfen Gang für die Nicht-Beschränkung der Kunst. Das Enge und Kleinliche der Gotik war

ihm unleidsam. Um vieles höher stand ihm die wohlthuende und doch so erhabene Geräumigkeit, die lichte Größe der italienischen Renaissance-Baukunst; und ihre erdfrohen, sinnlich schönen und doch das Böse so kraftvoll meisternden Schöpfungen in der Malerei und Bildnerei hatte er ins Herz geschlossen. Deshalb that es ihm weh, daß die deutschen Katholiken unter dem Vorwande geläuterten kirchlichen und deutschen Empfindens alles zu beseitigen anfingen, was nicht für gotischen Geistes galt. Zornig trat er hiergegen in die Schranken, und August Reichensperger, der Führer bei dem Hussitenzuge gegen Renaissance, Barock und Moderne, mußte heftige Angriffe erfahren. Freilich blieb der Widerspruch vergeblich. Die Begeisterung für die Gotik deckte sich zu sehr mit der Richtung, in der sich die gesamte deutsche Kirche bewegte, als daß sie einseitig vom künstlerischen Standpunkte aus bestritten werden konnte.

* * *

Die Gefahr liegt nahe, den Künstler Veit über dem Mainzer Schriftsteller nicht länger zu beachten. Man würde sich dadurch manches liebenswürdigen Eindruckes von dieser allweg so sympathischen Persönlichkeit berauben und auch ihre kunstgeschichtliche Bedeutung nicht ermessen.

Allerdings darf man sich nicht auf die Kartons und Farbenanlagen beschränken, nach denen die Schüler Veits, Lasinsky, Settegast und Herrmann, die Fresken im Mainzer Dome ausführten. Veit plante außer einigen typologischen alttestamentlichen Darstellungen in der Kuppel im Mittelschiffe neunzehn Geschichten aus dem Leben Jesu; auf die letzte davon, eine besonders sorgfältig vorbereitete „Auferstehung“, mußte wegen baulicher Veränderungen im Dome verzichtet werden. Bloß in Einzelheiten lassen diese Vorarbeiten noch den Meister erkennen. Insgesamt wirken sie einförmig und stillos, sind arm an Motiven, dürftig in der Individualisierung und scheinen oft



Abb. 88. Sebastian-Legende. Tuschzeichnung.
Mainz, Städt. Bilder-Sammlung.

nur künstlich gestellt. Das Streben nach Bewegung und gesteigertem Leben hat nicht allein aufgehört, sondern versagt geradezu, wo der Stoff es noch einmal gebietet. So vermag sogar das Erscheinen Christi in der Vorhölle die Vorväter aus der Schlaftrunkenheit nicht aufzurütteln (Abb. 82). Immerhin sind die großen Engel für die Gewölbezwickel noch von starker Empfindung (Abb. 83 u. 84), und eine Farbenanlage

zu ihnen (Abb. 85) ist zugleich von der frischesten, leuchtenden Wirkung.

Mehrere Altarbilder für Kirchen oder die Hausandacht haben ebenfalls unter der geschwächten Kraft des Meisters gelitten. Die wichtigsten davon sind zwei Gemälde in Sankt Stephan zu Mainz: ein „Martyrium des heiligen Sebastian" und eine „Unbefleckte Empfängnis", die infolge eines Gelübdes der Gemeinde gemalt wurde. Eine Pulverentzündung in der Nähe der Stadt im Jahre 1857 gab den Anlaß dazu; auch Veits Wohnung war von ihr betroffen worden.

Unser Urteil ändert sich schon, wenn wir den Greis in seinem öden Atelierraum im Mainzer Schlosse besuchen und in seiner Studienmappe blättern. Für den Kaufmann Racké hat er nach Herders Gedicht einen Apostel Johannes gemalt, der sich bemüht, den Räuber zu bekehren. Einige Anlagen dazu sind ebenso innig wie einfach (Abb. 86). Wieder und wieder beschäftigte ihn jetzt, da er Muße hatte, das Leben seines Lieblingsheiligen Sebastian, dessen Namen er als Künstlernamen trug. Er legte in diese Studien alles Innerliche seiner Empfindung, alle Feinheit seines künstlerischen Gefühls: ihnen ist die gedämpfte Stimmung eigen, aus der heraus seine rein persönlichen Schöpfungen stets geboren sind. Da läßt er Sebastian wohl in der Tracht und mit dem festen, begeisterten Schritt eines deutschen Edelmannes den Weg zur Marterstätte wandern (Abb. 87). Oder die Schergen binden den jugendschönen nackten Körper soeben an den Säulenschaft (Abb. 88) oder an einen seiner Zweige beraubten Baum. Ein andermal steht der Heilige angefesselt da und erträgt gesenkten Hauptes den Spott der Kriegsknechte (Abb. 89 u. 90). Auf dem Bilde in Sankt Stephan spannen diese bereits die Armbrust zum Schusse. Die Augenblicke jedoch des Martertodes selbst vermied der Künstler ob des ästhetisch unschönen Anblicks. Nur einmal hat er den Heiligen von Pfeilen durchschossen dargestellt, auf jenem frühen Bildchen, das er 1819 Frau von Humboldt schenkte. Will er uns sonst zu dem Gemarterten führen, dann wartet er die Schatten des Spätabends ab, die Stunde, da



Abb. 89. Sebastian-Legende. Zeichnung.
Mainz, Städt. Bilder-Sammlung.



Abb. 90. Sebastian-Legende. Zeichnung.
Mainz, Städt. Bilder-Sammlung.

Sebastians Freundin durch ihre Liebe das Unholde sühnt, das dem Heiligen geschah.

Doch alles dies war für Veit nur Beschäftigung der Mußestunden. Den Ernst des Studiums verwandte er nicht mehr auf das Komponieren, sondern auf die Farbe. Sein schönes, klares Kolorit im Fresko, die Feinheit seiner Aquarellanlagen genügten ihm nicht. Er suchte der Öltechnik neue Wege. Nur langsam war er der Schwierigkeiten Meister geworden, die sie ihm von Jugend an bereitet hatte. Sein Ziel waren glutige, kräftige Farben, die nichts mit dem schweren, braunen Galerieton der Bilder seiner Zeitgenossen gemein hatten. Endlich erreichte er sie und blieb ihrer Herr bis in seine letzten Jahre (Abb. 91). Zugleich jedoch richtete er schon in den Anfängen seiner Frankfurter Zeit seine Anstrengung auf der Wirklichkeit entsprechendere Töne, als man sie damals beliebte; die „Taufe Christi" war uns ein Beispiel dafür. Noch dauerte es bis zur Mitte der vierziger Jahre. Da überkam ihn die rechte Empfindung, daß das Naturwidrige der Malerei bisher in dem rohen, übergangslosen Auftrag nicht für-, sondern gegeneinander gestimmter Farben und in der schwarzen Schattengebung liege. Und er begann nun die Farben ineinander überzuleiten und sogar etwas wie Farbe in die Schatten einzuführen und sie aufzuhellen. Kopfschüttelnd klagte der alte Cornelius 1863, daß der Schadow den Veit „untergraben" hätte.

Seinem neuen Kunstideal ist Veit in der Lütticher „Himmelfahrt Mariens" (vgl. S. 86) sogleich zu Anfang auf Jahrzehnte hinaus am nächsten gekommen. „Eigenartig groß, erhaben in Komposition und Typen" ist sie, um Worte Friedrich Schneiders zu gebrauchen, „koloristisch von einer Tiefe, Wucht, Glut und Verschmelzung von Licht und Schatten wie kein Werk der Nazarener." Es war jedoch intuitives Gelingen mehr als überlegtes Schaffen. Denn im Jahre darauf zeigt, wie von eines andern Künstlers Hand gemalt, der Entwurf zum „Jüngsten Gerichte" wieder ganz feine, fast überzarte Farben. Aber auch hier ist der Eindruck, wenn nicht mit bewußter Absicht hervorgebracht, so unwillkürlich vorhanden, daß die Natur mit neuen Augen gesehen zu werden verlangt; und diesmal erscheint das Luftige in ihr vom Künstler getroffen.

Es war dem Meister nicht vergönnt, auf dieser Höhe zu verharren. Wir erinnern uns, daß er die „Himmelfahrt" wie das „Gericht" in getragener Stimmung

schuf, die ihm den Erfolg, man möchte sagen, im voraus verbürgte. Bald entzog ihm das Leben wieder seine Gunst und nahm mit der Übersiedelung nach Mainz nahezu einen tragischen Ausgang. Veit wurde, wie zuvor schon einmal im Gefolge Overbecks, so jetzt in eine den Kunstinteressen derart entfrembete Umgebung gedrängt, daß er allerseits als ein seitdem Verschollener behandelt wird. Sein Schaffen vollzog sich nicht mehr im unmittelbaren Zusammenhang der allgemeinen Kunstentwickelung. Wir sehen ihn durch mehr als zwei Jahrzehnte mühsam experimentieren und sich sehr im Gegensatz zu seinen Wünschen wieder von der Natur entfernen. Nicht alle Bilder sind so unbefriedigend in der Farbe ausgefallen wie das Frankfurter Dombild (S. 90), aber selbst der Genuß an jener sonst so schönen „Gottesmutter mit dem Kinde" (Abb. 81) wird durch die Unsicherheit der malerischen Behandlung beeinträchtigt.

Vielleicht war auf dem Wege, den Veit beging, überhaupt nicht ans Ziel zu kommen; die Romantiker haben alle dasselbe erfahren. Verlassen mußte die Kunst vorerst die Wolkenregionen des Nazarenertums und zwar den Olymp und die Weltuntergangsstätten eines Cornelius sowohl wie die mächtig bewegten Himmelssphären Veits. Erst als sie sich mit der einfachsten Wiedergabe der wirklichen Natur für diese Zeit des Übergangs bescheiden lernte, hat sie erreicht, was als fernes, dunkles Ziel in Deutschland vor dem Geiste Veits schon 1845 auftauchte.

Einzelne Geistesverwandte Veits haben freilich trotzdem Werke geschaffen, die in ihrer Vollendung zu den allgemein anerkannten Denkmälern unserer Kunst für alle Zeit gehören werden. Die Versuche Veits werden nahezu ausnahmslos nur für den Künstler und für den Kunsthistoriker ihren Reiz behalten, der ja den ersten Anzeichen einer neuen Entwickelung mit verdoppelter Teilnahme seine Forschung widmet. Veit blieb zurück nicht nur als Greis hinter den Jüngeren, als der Einsame hinter den mitten in der Zeitströmung Schwimmenden, sondern auch, weil er von Natur unbeholfen war in allem Äußerlichen der Kunst. Noch einmal müssen wir dessen zum Schlusse gedenken.

Ein begnadeter Maler wie kaum ein anderer Deutscher in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, fühlte er schon als Jüngling, wo hinaus das künstlerische Streben gehen würde: Stimmung und Farbe waren ihm alles. Indessen, um sie durchzubilden und zur Geltung zu bringen, bedurfte es eines Formensinnes, ebenso fortgeschritten, wie er in jenen Jahrzehnten unentwickelt war. Wem lag das am Herzen? Haben die Düsseldorfer und Münchener sich darum gesorgt? und sprachen die Nazarener nicht schließlich gar dagegen? Aus eigener Anstrengung aber darin weiter zu kommen, war Veit wenig geeignet. Seine Anlage war bedeutend. Dennoch ließ er sich seine besten Jugendjahre hindurch vom Wege ablenken. Und als er sich durch Clemens Brentano und mehr noch durch Schadow zurecht fand, half er sich trotz rastloser Anstrengung nur langsam von der Stelle. Es fehlte ihm in der Technik wie in der Naturanschauung das Intuitive, aber zugleich auch die innere Muße zum Lernen von anderen. Man bemerkt wohl, wie ihm das Malen im Blute liegt; aber es fällt ihm schwer, die Form zu finden, um sein Können auszugeben. Daher rührt jene seltsame Eigenart, die vielen seiner Bilder anhaftet, so daß der flüchtige Betrachter den künstlerischen Wert, den modernen Gehalt nicht leicht zu schätzen vermag. Plötzlich aber, und scheinbar unvermittelt, stellt der Künstler dann doch von Epoche zu Epoche Schöpfungen vor uns hin, in denen sich der Geist der erblühenden Kunst reif wie in nur wenigen der Zeitgenossen ausspricht. Des 23 jährigen „Joseph und das Weib des Potiphar", sowie die „Einführung der Künste" und das Bild der Frau von Bernus, das „Jüngste Gericht" und die Lütticher „Himmelfahrt", die der Mann in der Vollkraft seiner Jahre schuf, haben ein Anrecht darauf, in der Geschichte der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts als wertvolle Zeugnisse des wiedererwachten künstlerischen Vermögens mitgezählt zu werden. Jetzt war Veit ein Achtziger geworden. Overbeck und Cornelius, mit denen er herangewachsen war, lagen nahezu vergessen im Grabe. Auch die Düsseldorfer waren bereits der Geschichte verfallen, mit denen im Wetteifer er seine großen Werke der dreißiger Jahre vollendet hatte. Drei Jahrzehnte war es nun auch wieder her, daß er sich

im Vorübergehen mit Anselm Feuerbach berührt hatte. Und schon hatte sich auf den Schultern der Meister der Mitte des Jahrhunderts Franz Lenbach erhoben. Immer bleibt es ein Wunderbares um die geheime Weise, wie sich künstlerischer Fortschritt mitteilt. Es scheint nicht, daß Philipp Veit die Rembrandttöne des jungen Müncheners und seine Art, Köpfe zu sehen, je beobachten konnte. Und dennoch ist es, als hätten sie ihm jetzt auf einmal über die charakteristische, eckige Striche und Farbenflächen, und der ganze Kopf steht da, in plastischer Modellierung. Wohl ist die schnurrbartüberdeckte Lippe eingesunken und das Haar ist dünn und weiß geworden, aber scharf und hell, feuriger noch als dereinst auf seinem römischen Bilde (Abb. 18) blickt das Auge in die Welt hinein, ungetrübt durch die Enttäuschungen und den Streit des Daseins. Zuversichtlicher als je funkelt daraus ein selbstbewußtes: „Ich kann."



Abb. 91. Gladiator. Studienkopf, Ölgemälde.
Im Besitze der Frau von Longard zu Sigmaringen.

Stufe des Experimentierens zu fertigem, sicherem Schaffen verholfen. Er hat sich damals zum letztenmale selbst gemalt (Abb. 92). Die Farben dieses Bildnisses sind freier behandelt, das Überfeine früherer, aber auch das Verschwommene späterer Zeiten ist überwunden. Statt der vielen Einzelheiten, die trotz dem Streben nach Harmonie kontrastierend wirken, herrscht ein einheitlicher warmer Gesamtton, nicht jedoch auf Kosten einer wirklichkeitsgetreuen Farbe. Vortrefflich geht die Schattenseite in den dunklen Hintergrund zurück. Nur einige

In beinahe allzu stolzer Bescheidenheit hatte Veit am 28. Juni 1873 einem Bekannten die Verse gleichwie zum Motto seines Lebens geschrieben:

Die Jugend bringt in auserles'nen Farben
Viel duft'ge Blüten Gott zum Opfer dar;
Des Mannes Weihgeschenk sind reife Garben,
Geordnet steh'n sie rings um den Altar;
Strohblumen reicht das Alter, ihn zu schmücken,
Um, wie es kann, die Ehrfurcht auszudrücken.
Verschiedne Gaben zu des Höchsten Preis,
Ein gleiches Ziel für Jüngling, Mann und Greis.

Körperlich gesund und geistig frisch ist Veit bis in seine letzten Tage hinein ge-

blieben. Seit 1867 war er Senior des Eisernen Kreuzes und 1873 als solcher an der Spitze seiner greisen Kampfgenossen aus den Befreiungskriegen in Berlin bei seinem alten Kaiser. Und schon nahezu 85jährig besuchte er Frankfurt noch einmal, das sich durch Jahre bemüht hatte, ihn wieder zu gewinnen — er war zu stolz gewesen, eine Stellung anzunehmen, die ihm nur Gehalt und keine Pflichten bringen sollte. Das Städelsche Institut war kurz vorher in ein neues prächtiges Gebäude übergesiedelt, und die Verwaltung hatte mit aller Sorgfalt die „Einführung der Künste“ von der Wand im alten Hause ablösen und in das neue übertragen lassen. Dankbaren Herzens erklärte der Meister sich willens, die kleinen Schäden, die sein Fresko dabei erlitten hatte, selbst noch auszubessern. Aber wenige Wochen darauf ergriff ihn ein typhöses Fieber. Fünf Tage später, in der Nacht vom 17. auf den 18. Dezember 1877, wurde er hinweggerafft.

* * *

Unzertrennlich war in Veit die künstlerische Entwickelung mit der des Menschen verknüpft. Und wenngleich wir vorzüglich dem Künstler gefolgt sind, immer begegneten wir auch dem Menschen; denn Veit gehörte nicht zu jenen Künstlern, deren Lebenslauf erzählt ist, sobald man ihre Bilder erwähnt hat. Schon als Jüngling fing er an, das Leben allzu ernst und tief zu nehmen, und hatte seitdem durch Jahrzehnte zu ringen, damit er in sich aufrecht blieb. Sein Schicksal führte ihn auf verschlungenen Wegen und ersparte ihm an seelischen Qualen nur wenig. Was sein Geist sich je als sicheres Besitztum erworben hat, in seiner Welt- wie Kunstanschauung, das hat er sich in zähem Kampfe erstreiten müssen. Daraus entstand jene trübe Grundstimmung seines Wesens, jenes fortwährende schmerzliche Verlangen nach dem Zusammensein mit Freunden, aus deren Mitte es ihn doch immer wieder in die Einsamkeit seiner Seele zurückgezogen hätte. Viele von seinen Werken, und oft die innerlichsten,



Abb. 92. Selbstbildnis.
Mainz, Städtische Bilder-Sammlung.

zeigen die Spuren davon, wie sehr ihm die Ruhe, Klarheit und Muße zur vollkommenen Durchbildung und äußeren Vollendung seiner Schöpfungen fehlte. Mehr und mehr jedoch verwirklichte er in seinem Lebenswandel das hohe sittliche und religiöse Ideal, das er als Christ und Deutscher aus der Zeit der Befreiungskriege in sich trug.

Gewiß ist auch Veit nicht wundenlos durch die Strudel des Lebens gegangen, „wie Tamino durch Feuer und Wasser"; aber allmählich ist er ein fester und geschlossener, in sich gekehrter und doch nicht beschränkter Charakter geworden. Mit seiner ganzen Seele gehörte er dem Vaterlande. Eifriger Bekenner seines katholischen Glaubens, aus tiefster Überzeugung der Sohn seiner Kirche, umfaßte er trotzdem die nationale Bildung seiner Zeit mit feinem, geistesverwandtem Verständnis. Er pflegte viel zu lesen und nahm an allem Wissen teil. Seine Schüler und Freunde haben an ihm bewundert, wie er so Mannigfaches kernig und intim zu würdigen vermochte. Der Homer unserer Klassiker, der Shakespeare der Romantiker begleiteten ihn beständig, und auch sein Stift beschäftigte sich mit ihren Gestalten (Abb. 41 u. 51). Gern erstrebte er auch selbst für den Ausdruck seiner Gedanken den Wohlklang des Verses, und manche seiner Gedichte haben dichterischen Wert. Die Musik war ihm seelisches Bedürfnis. In ungewöhnlichem Maße war auch die Gabe des Humors in diesem hoheitlichen Geiste entwickelt. Der gesunde nordische Sinn für das Häßliche und Grauliche hatte sich damit verbunden; es mangelte ihm nur die Kraft, dasselbe auch künstlerisch festzuhalten. Seine farbenglühende, fruchtbare Phantasie verdankte er seiner jüdischen Abkunft, dem germanischen Wesen den Trieb zur Sittlichkeit, das Ringen nach individueller Entfaltung, das ernste nie sich selbst Genügen. Und dennoch konnte ein Moritz von Schwindt ohne Übertreibung von ihm sagen, daß Veit das Gleichmaß der Antike besessen habe. Tief also war seine Verwandtschaft zu den Renaissancesöhnen Toskanas begründet, zu denen es ihn leidenschaftlich hinzog. Der germanische Charakter, wie der südländische Einschlag darin, waren ihnen gemeinsam.

Es waren überragende Persönlichkeiten, unsere Vorfahren aus dem Anfang des Jahrhunderts. Plastisch wie aus Stein gehauen, erstehen sie vor uns, so oft wir uns mit ihnen berühren. Ihre Wirksamkeit in Litteratur und Kunst, Politik und Philosophie ist allzu lange unfruchtbar gescholten, ihr Idealismus von den Enkeln belächelt worden. Vielleicht daß der Glanz der Siege unserer Väter uns geblendet hatte. Vielleicht, daß wir von einer neuen Flutwelle romanischer Kultur ergriffen worden waren, aus der wir zuerst, gleich den Deutschen aller Zeiten, nur das Giftige begierig aufnahmen. Aber die letzten Jahre haben das lebende Geschlecht schon wieder umgestimmt. Je mehr das alte Jahrhundert, der sinkenden Sonne ähnlich, seinen Schritt zu beschleunigen schien, desto nachdenklicher suchten viele, alle die Kämpfe und alles Streben des deutschen Herzens in ihm noch einmal nachzuleben. Da ist plötzlich auch uns Spätlingen die Glut in die Seele geschlagen, mit der unsere Großväter an der Läuterung der Nation gearbeitet haben. Immer mehr findet Streben und Wesen dieser kräftigen, vertrauens- und opferfreudigen Männer Dank und Verehrung.

Einem der edelsten unter ihnen sind diese Zeilen gewidmet. Allerdings gehört er der Geschichte nur durch seine Leistungen als Künstler an, als Vorkämpfer der jungen deutschen Kunst und als die Persönlichkeit, in der sich das Streben aus der Zeit der Vorbereitung hinaus zur Blütezeit darstellt. Aber es ist das liebenswürdige Vorrecht der Geschichtsschreibung von jeher gewesen, daß sie auch die Erinnerung daran bewahren darf, was ihre Helden als Menschen an Güte und Seelenadel in sich entfaltet haben.

Nachwort.

Über Veit ist nicht viel geschrieben worden. Anzumerken sind nur ein Lebensabriß von Heinrich Bone im Deutschen Hausschatz 1876 und die Studien Veit Valentins in Lützows Zeitschrift, in der Allg. Deutschen Biographie und in Dohmes Sammelwerk. Valentin macht mehr als eine treffende Bemerkung über die Kunst des Meisters. Aber er nahm sich nicht die Muße zur Versenkung in das tiefe und bewegte Innenleben Veits; und doch ist ohne dessen Nacherleben ein erschöpfendes Verständnis auch der künstlerischen Bedeutung Veits unmöglich.

Die Hauptquelle dieses Büchleins bildete der reiche Briefwechsel der Dorothea Schlegel mit ihrem Gatten Friedrich, ihren Söhnen und Freunden; Citate ohne Angabe der Herkunft sind mit einer geringfügigen Ausnahme Briefen von ihr oder Philipp entnommen. Der Briefwechsel bis 1818 ist 1881 in zwei Bänden bei Kirchheim in Mainz erschienen; der noch ungedruckte, vielleicht interessantere Rest stand mir durch die Güte der Tochter Veits, der Frau Geheimrat von Longard in Sigmaringen, uneingeschränkt zur Verfügung. Nur wenige Briefe Veits selber sind darunter; einige andere verdanke ich Herrn Arnold Otto Meyer in Hamburg, einige auch, durch die Vermittelung des Herrn Professors L. Geiger in Berlin und des Herrn Rechtsanwalts von Steinle in Frankfurt, dem Freiherrn von Bernus auf Stift Neuburg. Veit liebte es nicht, Briefe zu schreiben. Um so wertvoller sind die zahlreichen Aufzeichnungen aus seinem Munde, die sich Frau von Longard und sein Patenkind, der Reichstagsabgeordnete Dr. Ernst Lieber, noch zu seinen Lebzeiten machten; auch sie wurden mir aufs liebenswürdigste mitgeteilt. Wertvolle Vorträge Veits sind vor einigen Jahren von Leopold Kaufmann in den Vereinsschriften der Görresgesellschaft veröffentlicht worden. Einzelne Nachrichten finden sich in den Briefen, Tagebüchern und Selbstbiographien der Zeitgenossen Veits; gelegentliche Versehen darin, falsche Angaben oder Verwechselungen des Künstlers mit anderen seines Namens ausdrücklich zu rügen, war hier nicht die Stelle. Für die Ausblicke auf die allgemeine Kunstentwickelung habe ich mich immer auf Richard Muthers vielgeschmähtes Werk stützen können, dessen Urteile doch gewöhnlich mit soviel Zuverlässigkeit und Künstlertakt gebildet sind. Benno Rüttenauers geistvolle Plauderei über die Nazarener in seiner „Symbolischen Kunst“ erschien, als mein Manuskript im Satze war; sie gab mir zu Änderungen keinen Anlaß.

Viele Werke Veits konnten dank dem Entgegenkommen des Mainzer Stadtrats und der Mühewaltung des Herrn Direktors der Mainzer Sammlungen, Lindenschmit, dank der unermüdlichen Teilnahme des Herrn Prälaten Dr. Friedrich Schneider, der Frau von Longard und des Herrn A. O. Meyer unmittelbar nach den Originalen vervielfältigt werden; zumeist war ihre Herstellung mit Schwierigkeiten verknüpft, da der Künstler seine Bleistiftantagen nur „hinzuhauchen“ pflegte. Die Aufnahmen der Bilder im „Römer“ litten unter dessen Umbau. Eine Aufnahme des in Ungarn befindlichen Porträts der Gräfin Zichy war trotz der eifrigen Unterstützung des Urenkels der Gräfin, des Herrn Grafen Karl Hunyady, ebensowenig wie eine solche der Lütticher Himmelfahrt zu erreichen. In der Villa Massimi wurden mir durch den Fürsten nicht einmal Notizen, geschweige denn Aufnahmen erlaubt. Der Frankfurter Kunstverein ließ mich leider ohne jede Auskunft.

An der Spitze derer, denen mein Dank zu gelten hat, haben die Namen der Frau von Longard und Friedrich Schneiders zu stehen. Herzlichen Dank schulde ich auch für treue Mitarbeit meinen Freunden Hermann Rump, Christian Eckert und Jakob Völker, vorzüglich aber Frau Helene Wolff in Berlin.